ČS
filmový
ústav

Marie Benešová

Hermína Týrlová

ČESKOSLOVENSKÝ FILMOVÝ ÚSTAV
Praha 1982

HERMÍNA TÝRLOVÁ

/1952/
státní cena II. stupně
za film Nepovedený panáček

/1961/
titul zasloužilá umělkyně

/1965/
pamětní medaile k 20. výročí zestátnění ČSF

/1968/
Cena ministra kultury
za vynikající tvůrčí přínos
české a slovenské kultuře
v období 1945—1968

/1969/
VIII. RIFJ — Zvláštní ocenění za celoživotní dílo

/1970/
X. celostátní přehlídka filmů
pro děti a mládež v Gottwaldově
Cena Jiřího Trnky za celoživotní dílo

/1971/
titul národní umělkyně
Granátové jablíčko 1970
(výroční cena Čs. federace
filmových klubů)

/1975/
Řád práce

/1980/
XX. festival filmů pro děti v Gottwaldově
Zvláštní cena poroty
za celoživotní dílo

BĚDA ŽENÁM, KTERÉ MUŽŮM VLÁDNOU

Tyto řádky by měly být asi něčím jako důvěrnou předmluvou k monografii národní umělkyně, filmové režisérky, autorky a animátorky, s níž mě kdysi sblížila úzká profesionální spolupráce; spolupráce, která časem přerostla ve vzájemnou úctu a — věřím — v opravdové přátelství. Ale co mám říci, nebo spíš co mohu, co mi zbývá říci v úvodním slově k pečlivé a vyčerpávající monografii Marie Benešové, která své materiály shromažďovala celá desetiletí?
Především zjišťuji sám na sobě starou známou pravdu, že nejméně spolehlivé svědectví jsme s to vydat o lidech, které známe nejdéle.
Je to jako s portrétem, který visí léta na stěně našeho pokoje a který nám zvyk dlouholetého okoukání potáhl jakýmsi zažloutlým galerijním tónem neměnnosti. Stejně ukládáme do trezoru paměti vzpomínky kdysi živé a bezprostřední, jako by to byly samoznaky, jako mikrotečky, které jsme dešifrovali jednou provždy a které už tedy nepotřebují prověření ani nový výklad.
A přece není na světě nic proměnlivějšího než člověk. Zvláště lidé tvůrčí procházejí neustálou metamorfózou právě v procesu své tvorby. A mezi nimi jsou to zase především umělci dramatického světa hry, kouzel a převtělování, kdo prožívají desítky i stovky nejrůznějších osudů, postav a charakterů, zmocňují se jich, vstřebávají je, ale současně jsou jimi sami vstřebáváni a formováni.
Můžete namítnout, že Týrlová celý život kraluje jen ve svém minisvětě minikonfliktů, minipostaviček a minivášní.
Jaképak otřesné problémy mohou asi cloumat principálkou pimprlového divadýlka?
Ale copak to nebyla právě naše generace, jež zažila, jak sotva viditelný minidrobeček hmoty, řízený stejně miniaturizovanou technikou, byl s to rozpoutat nejen nejstrašlivější ničivé síly, ale i zdroje blahodárné energie v dějinách lidstva? Tak kdo se chce ještě dnes shovívavě usmívat nad mikrosvětem loutek a neživých předmětů?
Tím více života a duše musí vdechnout autorka a režisérka svým drobným aktérům, aby dovedli tlumočit kus velikého lidského citu a přirozeného rozumu. Je to její cit a její rozum,

který se tu promítá na plátno a v rozvíjejícím se povědomí dětského diváka může třeba působit jako roznětka časované bomby, jejíž účinky se projeví až za desetiletí.
Nebojte se, tím nechci tvrdit, že zrovna paní Hermína Týrlová je próteovsky nepostižitelnou osobností, umělkyní výbušných hloubek, nečekaných zvratů a neprobádaných zákoutí.
Ne, spíše opak je pravdou. Její mysl a její vidění světa jsou průzračné jako voda v potůčku, který pramení na kopci nedaleko jejího domku. Na první pohled se Týrlová let osmdesátých vnitřně skoro vůbec neliší od Týrlové let čtyřicátých.
Ve skutečnosti je to však dlouhá, nejednoduchá a často i bolestná cesta, kterou se prodírala od role sboristky v divadle Urania až po diplom národní umělkyně.
Těm, kdo nejsou v oblasti filmu doma, musím předeslat, že pro ženu není vůbec snadné prosadit se a pracovat na tak exponovaném a náročném postu, jako je filmová režie.
Je to funkce tvůrčí, ale zároveň organizátorská, ekonomicky i politicky zodpovědná, s velikými nároky na schopnost vést a ovlivňovat různorodé skupiny spolupracovníků. Často je třeba pracovat za nenormálních a extrémně vyhrocených podmínek, v nepředvídatelných situacích a za stálého nervového a fyzického vypětí. Jen práce vedoucího architekta na velkých stavbách je srovnatelná s prací režiséra.
Proto bychom také jména úspěšných režisérek v historii kinematografie spočítali na prstech dvou rukou.
Vždycky jsem si jich velice vážil, protože proniknout do tohoto výlučného hájemství mužů bylo ještě donedávna pro ženy asi stejně lehké jako stát se velitelkou polární výpravy nebo mistrem tavičské směny u vysokých pecí. Kdosi kdesi před válkou napsal, že žena, chce-li se stát filmovou režisérkou, musí mít kůži hrocha, jazyk chameleóna, zuby tygřice a vytrvalost slona, anebo alespoň pár zbytečných miliónů v bance.
Nuže, svět se asi přece jen vyvíjí k lepšímu, protože na titulcích, které uvádějí produkci znárodněného filmu v našich kinech, se už celkem běžně objevují jména dvou českých režisérek. Věra Chytilová a Věra Plívová-Šimková jsou známé nejen doma, ale i daleko v zahraničí a přitom — myslím — není jejich fyzická výbava zdaleka tak robustní, jak by požadoval zmíněný bonmot, o bankovních kontech ani nemluvě.
K těmto dvěma průkopnicím naší feministické kinematogra-

fie chtěl bych tedy přiřadit i osobnost Herminy Týrlové, a to nejen pro mezinárodní ohlas, kterého se jí dostává už po léta, ale především zase pro specifickou, žensky osobitou notu, která ji na první pohled odlišuje od jejích mužských konkurentů a kolegů v oblasti animované tvorby. Od dramaticky výtvarného talentu Jiřího Trnky, trikového čaroděje Karla Zemana a rafinovaně poetického humoru Břetislava Pojara.

Tím vůbec nechci navodit nějaké neužitečné diskuse mezi filmem hraným a animovaným, dlouhým a krátkým — pokud jde o složitost a namáhavost vlastního výrobního procesu.

Chci jen říci, že základní úkol každé dramatické fabulární tvorby zůstává v podstatě tentýž, a to pro veškeré umění masové podívané: Vytvářet cílevědomě iluzi životního dění tak, aby divák v kině byl plně vtažen do hry, aby se vzrušoval, smál, plakal, přemýšlel a žil v souznění se svými hrdiny na projekční ploše.

Tu je pak jedno, zda jde o aktéry živé či uměle oživené. Neboť vsugerovat pravdu a poezii života je stejně těžké, jde-li o herce z masa a kostí, či o kresbu anebo loutku rozhýbanou citlivýma rukama animátora.

Ale abych se vrátil k osobě paní Týrlové.

Každý, kdo chce pochopit a pravdivě vylíčit její vývoj, musí se znovu a znovu vracet k těm několika málo uzlovým momentům, jež připravily a načasovaly její nerovnoměrný, ale zákonitý růst. Vždyť nesmíme zapomínat, že začíná svou samostatnou uměleckou dráhu téměř ve čtyřiceti letech.

Dvě setkání ovlivnila osudově a rozhodujícím způsobem její život.

První setkání svedlo Týrlovou dohromady s Karlem Dodalem. Toto spojení jí kromě trpkého zklamání v osobním životě přineslo i seznámení s novou profesí a vybavilo ji základními zkušenostmi na poli trikového filmu.

Druhou významnou událostí na její pouti k dosud neujasněné metě — a myslím, že událostí šťastnou a rozhodující — bylo setkání s „Kudlovskou stodolou", jak místní lidé přezdívali mohutné červené krychli zlínského ateliéru, tyčící se naproti lesnímu hřbitovu.

Zde se v polovině třicátých let usadila skupina mladých filmařů, dílem z Čech, dílem z Moravy, kteří v tehdejší oficiální pražské „branži" nenacházeli pochopení pro své filmové plá-

ny a názory a volili raději poctivou reklamní a dokumentaristickou práci ve velkém průmyslovém koncernu než kulturní džungli kavárny Rokoko. Tento tým rebelujících exulantů, kteří si říkali Fabiáni, vytvořil ve Zlíně něco na způsob kinematografického Barbizonu, jakousi tvůrčí dílnu, přátelský kroužek či — chcete-li — uměleckou secesi bez programových manifestů.
Kolektiv stejně smýšlejících lidí různých profesí, umělci a ekonomové, dělníci a technici, dali tu dohromady své zkušenosti, hlavy i ruce, aby ve společném úsilí nacházeli optimální řešení každého jednotlivého úkolu a navíc aby si stále otevírali nová pole pro další hledání.
Trochu to připomínalo středověké hutě stavitelů, i s tou anonymitou podílu práce jednotlivců.
Rozepisuji se o zvláštní a neopakovatelné atmosféře tohoto prostředí tak obšírně jen proto, že neměla v české kinematografii obdoby a pro každého z nás, kdo jsme ji zažili, znamenala něco jako závazek pro celý život a předznamenání dalšího vývoje. Není divu, že trvale ovlivnila i Hermínu Týrlovou.
Mimochodem, k spolupráci se zlínským studiem se už o několik let dříve přihlásil i Karel Dodal, ale k dohodě nedošlo. Nemohli jsme najít společnou řeč. Rozhovor místo něho vedla velice obchodnickým způsobem jeho druhá žena, Irena Dodalová, která, jak se ukázalo, ovládala pevnou rukou jak Dodala, tak firmu, jež nesla její jméno (IRE-film). Tato průbojná dáma, jež po dlouhé minuty nepřipustila nikoho ke slovu, dovedla zázračným způsobem zjistit při mých pracovních návštěvách v Praze, kdy a kde jsem k zastižení, a prováděla svůj akviziční nátlak s takovým elánem, že jsem byl asi dvakrát nucen prchnout před ní zadním schodištěm v Domě služby.
Myslím, že tato zkušenost byla jedním z důvodů, proč jsem od prvního dne sympatizoval s Hermínou Týrlovou a jejím pokusem natočit Ferdu Mravence.
Tehdy na mě působila dojmem plaché, nevýbojné a, vezmu-li v úvahu její příjemný zjev, až nepochopitelně zakomplexované ženičky, která jako by stále odněkud očekávala ránu do vazu nebo zákeřný podtrh.
Podnes si pamatuji, že jsem Ladislavu Koldovi, který mi ji představil a chtěl pak znát můj úsudek, formuloval svůj do-

jem přibližně takto: „Neubližujte mi, prosím, jsem zaběhnutý pejsek a neumím kousat." Nechť se dnes Hermínka pro tu nezdvořilost na mě nezlobí. Uvádím ji spíše sebekriticky, abych dokumentoval délku dráhy, kterou Týrlová od svých raných začátků mezitím urazila.

I když si podnes, ani po mnohaletých úspěších, nedovedla osvojit suverenitu vystupování, běžnou mnoha jejím kolegům z hraného filmu nemajícím pro ni žádné opodstatnění, je to zcela jiná žena, kterou dnes vídám třeba v televizi, zralá dělnice svého kumštu, jež se vyrovnaně a s úsměvným odstupem dovede ohlédnout na dílo, které nechává za sebou.

Tehdy si mimovolně kladu otázku, zda to je táž paní Týrlová, která před třiceti lety, rozechvělá jako debutantka, vsadila všecky naděje, celou svou budoucnost na ošidné riziko úspěchu či neúspěchu několika metrů filmové zkoušky. Nemýlil jsem se já, když jsem s pochybnostmi posuzoval její bojeschopnost? Abych řekl pravdu — nevím.

Člověk se až příliš často setkává mezi adepty desáté múzy s mladými „draufgengry", kteří podnikají útok na zavřenou bránu své touhy takříkajíc „z pozice síly". Dělají na vás „ramena", předstírají jistotu, snaží se udělat dojem.

Nenápadná Týrlová postavila naproti tomu celou svou strategii — ať už vědomě či instinktivně — na opačném postoji. Po celý život vyhrávala své bitvy — z pozice slabosti. Skromná, bezbranná puťka, předem se podceňující a přiznávající chyby, kterých se nikdy nedopustila, vyvolávala v každém, kdo s ní měl co dělat, odzbrojující pocit zranitelnosti. Musel to už být nehorázný krobián, zatvrzelec a necita, kdo ji nepolitoval, nevyšel jí vstříc, nepodal pomocnou ruku — prostě kdo neuvítal příležitost prezentovat se jako džentlmen a ochránce slabšího pohlaví.

Nemám důkazy pro své podezření, ale začínám tušit, že Týrlová vůbec nebyla ta slabá žena, jakou se jevila být. Koneckonců mnohé z jejích osudů to napovídá. Dnes bych řekl, že byla právě z rodu žen mimořádně silných, které se navíc vyzbrojují pancířem slabosti.

Zapomněl jsem říci, že se jménem Týrlové jsem se setkal už daleko dříve, než nás práce na Ferdovi svedla dohromady.

Tehdy jsem si — ještě jako student — přivydělával příležitostnou výpomocí ve Vilímkových Humoristických listech.

Každý týden jsem v redakci vypočítával a zapisoval do knihy honorářů částky, které mají být poukázány autorům za uveřejněné příspěvky textové i obrázkové. Jedna z otištěných kreseb mi utkvěla v hlavě. Jmenovala se Poplach ve zvukovém ateliéru a ukazovala asi tucet zuřivých filmařů, jak honí v nejnemožnějších pozicích a s nejnemožnějšími nástroji mouchu, které se podařilo vniknout do studia. Autorka se podepsala H. Tearlová.
Ten obrázek, ať už pro blízkou mně tematiku, ať už pro anglicky se tvářící jméno, jsem si vybavil znovu, když Týrlová nastoupila ve Zlíně.
Přicházela tehdy jako první žena do čistě pánského souboru tvůrčích pracovníků a přirozeně vyvolala u osazenstva nedůvěřivou reakci. Čekalo se, co ukáže. Ale po úspěšně realizovaných zkouškách se zdvořilá zdrženlivost rázem změnila v opravdovou sympatii a snahu všech pomoci, jak se dá. Týrlová byla tak říkajíc ze dne na den přijata za vlastní.
Je třeba říci, že nastoupila v novém prostředí ve chvíli, která byla pro její debut opravdu příznivá. Krátce předtím nacisté zastavili slibně se rozbíhající výrobu hraných filmů, kterou Fabiáni zorganizovali v rekonstruovaných ateliérech v Hostivaři, a nevyužitá energie a lidské i technické kapacity hledaly nové možnosti uplatnění na omezeném teritoriu krátkometrážní tvorby.
Zlínské studio mělo vlastní, dobře vybavené laboratoře, mělo zvukovou aparaturu, řemeslné dílny a zapracované kreslíře pohyblivého grafu, disponující trikovým stolem. Dokonce jako jediná výrobna v českých zemích zaměstnávalo i stálého hudebního skladatele. Tehdy to byl Jiří Šust.
Tedy podmínky skoro ideální pro pokus vybudovat a rozvíjet na široké bázi stálou výrobnu animovaných filmů loutkových a kreslených. Za jiných okolností by se tento plán musel jevit každému střízlivému mozku jako velikášský a pošetilý sen. Ale byla válka a my ve Zlíně jsme už mysleli na budoucnost, co a jak bude po porážce nacismu.
Týrlové ovšem musely takové maximalistické cíle a z nich vyplývající soustředěná pozornost k její práci působit silné bolení hlavy. Z jejího původního záměru — natočit napoprvé jen milý, technicky nepříliš náročný filmeček pro děti, jehož atraktivnost by byla opřena o popularitu Sekorovy knihy —

se vypracováním nového scénáře stal rázem ambiciózní úkol vytvořit českou grotesku, která by byla schopna soutěžit s rafinovanou stavbou a rytmem Disneyových „Mikimauzů“.
Naproti tomu bych chtěl z dnešního odstupu konstatovat, že jen takto náročně koncipovaný úkol — i když debutující režisérku a animátorku v jedné osobě stál nepochybně pot, krev a slzy — mohl svým úspěšným výsledkem prokázat, jaké jsou další možnosti jejího osobního vývoje, kde jsou výrazové a technické hranice nové oblasti a co je třeba ještě udělat, aby se jednou zahájená výroba mohla s úspěchem rozvíjet i v podmínkách mírové soutěže. Bez této tvrdé zatěžkávací zkoušky, bez jednoznačně průkazného výsledku by Týrlová nikdy nezískala potřebnou sebedůvěru, nenasbírala bohatou zásobu zkušeností a hlavně nedošla k základnímu poznání, že animovaná kinematografie čtyřicátých let není již záležitostí osamělých jezdců, ale že tvůrce, který chce dnes uspět ve světové konkurenci, se musí opřít o dobře sehraný a nadšený tým spolupracovníků.
Jen na základě získaných zkušeností a poznatků bylo také možné vypracovat i teoretickou základnu pro další tvůrčí zaměření výroby.
Dosavadní zahraniční pokusy o loutkový film nám připadaly — s výjimkou Pálových reklamních filmů — těžkopádné a tak trochu panoptikální svou snahou oživit jakési karikatury lidských a zvířecích postaviček v nápodobě realistického pohybu. Koneckonců náš divák je od dětských let přivyklý pohybu loutek na pimprlovém divadýlku a nemůže ho tedy překvapit, když stejné figurky pobíhají i na filmové ploše. Daleko překvapivější pro něho bude, oživíme-li mu před očima jakýkoli předmět z jeho každodenního prostředí, jenž by podle všech fyzikálních zákonů neměl být schopen pohybu, natož záměrného jednání.
Z těchto úvah vznikl nápad pokusit se o souhru mezi obyčejnou hadrovou hračkou a dítětem. Nebo rozehrát konflikt mezi nábytkem běžného lidského obydlí a vetřelcem, který tam nepatří. Například se zlodějem, jemuž židle zlomyslně uhne, když si chce sednout, zásuvky mu záludně přiskřipují prsty, dveře se samy otvírají a zavírají v nejnevhodnější okamžik. Z prvního podnětu se zrodil Vánoční sen, z druhého se o několik let později vyloupla Vzpoura hraček.

Zatím však válka pokračovala dál a my měli plno starostí, co s dokončeným Ferdou Mravencem. Musím přiznat, že všichni jsme v skrytu duše doufali, že nacisté prohrají dříve, než bude nutno hotový film předložit protektorátní cenzuře. Ta se stávala den ze dne nervóznější a podezíravější. V tehdejší psychóze se pohádková paralela o zlém Pavouku-křižákovi, který Ferdu a Mušku polapil do své sítě, a o těžkopádném Šnekovi na tankových pásech, který je má osvobodit ze zajetí, ukazovala být čím dál průhlednější. Nepochybovali jsme, že cenzura zakročí, když nám dovedla zakázat i červené krvinky ve zdravotnickém filmu.

Právě tehdy se však německá administrativa rozhodla zlikvidovat poslední ateliér, který byl ještě v českých rukou. Bylo jedním z paradoxů německého záboru zlínské výroby, že ponechala pohromadě celé české osazenstvo i s českým vedením, v naději, že výsledky zdejší animované tvorby budou jednou sloužit prospěchu tisícileté říše. Dalším paradoxem bylo, že produkce studia byla vyjmuta z kompetence protektorátní cenzury a z předběžného schvalování výroby. A neposledním důsledkem změny majitele bylo, že v celkovém finančním vyrovnání mezi firmou Bapoz a berlínskou „Descheg" se jaksi mimochodem potopily i značně překročené výrobní náklady Ferdy Mravence. Tím bylo umožněno zahájit práce na již připraveném Vánočním snu. Spolupracovníkem Týrlové při animaci se tu stal nově získaný člen osazenstva Karel Zeman. Režisérem dětské herecké partie byl Bořivoj Zeman, který má se starším Karlem společné jen jméno.

Nový film se už se zdarem vyhnul úskalí, která ještě provázela vznik Ferdy. Práce pokračovaly poměrně rychle a výsledky předčily očekávání. Plně potvrdily předcházející teoretické úvahy a správnost nastoupené cesty. Tím krutější ranou bylo pro Hermínu Týrlovou, když při požáru střižen a archívních bunkrů počátkem roku 1944 shořel s jinými materiály i téměř hotový negativ Vánočního snu.

Sice již v sobě nezmobilizovala dostatek sil k znovunatočení zničeného snímku a jeho „remaku" se pak ujal samostatně Karel Zeman, ale přesto zaťala zuby a se stejnou figurkou hadrového panáčka začala připravovat jeho nové dobrodružství.

Stojí, myslím, v této souvislosti za zaznamenání, že po dohodě

s paní Týrlovou jsem tehdy zajel do Prahy za malířem Jiřím Trnkou a požádal ho o spolupráci. Trnka měl o film opravdový zájem, ale četné smlouvy s nakladateli a rapidně se zhoršující dopravní poměry v protektorátě mu nedovolily se zavázat k pravidelnému dojíždění do Zlína. Škoda. Byly by se už tehdy sešly pod jednou střechou a vedle sebe všechny tři osobnosti, které se měly stát v příštích letech téměř synonymem pro československou animovanou tvorbu.

Nový projekt Týrlové se už nedostal ze stadia příprav.

Práce na něm přerušila blížící se fronta a naléhavější starosti obrátily pozornost Fabiánů k záchraně zařízení před okupanty a především k budoucnosti poválečné domácí kinematografie. To však už je jiná kapitola.

Co je na zmíněném údobí let 1940—1945 opravdu důležité, je skutečnost, že přes plánovité potlačování celé české kultury a v složitých podmínkách okupačních se podařilo položit technicko-tvůrčí základy vlastní animované tvorby, že ve Zlíně existovala na konci války, nezávisle na cizích vzorech, zaběhnutá produkce loutkových filmů a že v neobyčejně krátké době tu vyrostlo několik uměleckých osobností, z nichž každá po svém byla s to zajistit její další úspěšný rozvoj.

Všechno by tedy nasvědčovalo tomu, že moje vzpomínkové vyprávění o tvůrčích začátcích Hermíny Týrlové se blíží definitivně svému závěru.

Je to div ne ukázkový příběh o chudé holčičce, která se díky své píli a vytrvalosti stala slavnou. Šťastné závěry jsou vůbec tak typické pro její tvorbu, jako jsou netypické v životě.

Ani happy end, jak jej vytvořilo s nadšením připravované znárodnění celého československého filmovnictví, neznamenal ještě idylické vklouznutí do poklidné každodennosti ani začátek pohody, v níž by nevznikaly jiné otázky než tvůrčí. Vždyť není a nemůže být klidu v žádném umění, a v oblasti složitého komplexu filmové výroby už vůbec ne.

Muselo uběhnout ještě několik let, než byla definitivně zajištěna kontinuita existence a dalších perspektiv rozvoje zlínského, vlastně nyní už gottwaldovského studia.

A ani Týrlová neměla čas a příležitost zdřímnout si na vavřínech, ať už se jmenovaly Vzpoura hraček, Ukolébavka, Uzel na kapesníku či Hvězda betlémská.

Její filmy mají zajištěno stále vděčné publikum a nemusí se

bát ztráty obecenstva, dokud se kolem nás budou rodit děti. Týrlová jako autorka otevřela v sobě nevyčerpatelný důl mateřského citu. Osud jí nepopřál možnost vyprávět pohádky vlastním dětem, zato jí popřál štěstí, že může mluvit k miliónům malých človíčků na celém světě. Její nástroj má sice jen jednu strunu, ale na té struně dovede Týrlová zahrát písničky nejčistší noty.

Dítě se směje, když je spokojené a šťastné. A šťastné je, když je nasycené, zdravé a když se cítí v bezpečí.

Pocit bezpečí v něm upevňuje, když v pohádkách a filmech dobro vždy vítězí nad zlem, když malí a slabí jsou obratnější a chovají se chytřeji než velcí a silní. Dítě se vždy solidarizuje s malými.

Pro ně vůbec není nadsázkou, že věci a hračky žijí a jednají; vždyť ony jsou jeho každodenní společností a světem. V jeho fantazii opravdu žijí. Pro děti představují oživené hračky ve filmu především potvrzení serióznosti jejich her a z toho i vyplývající solidnost jejich světa.

V Týrlové nacházejí společnici, která je s nimi na stejné platformě. Týrlová je optimistka, pozitivistka, programově přitakává životu. Chce rozdávat radost a smích a v její dobromyslné laskavosti je povzbudivý humor hodných babiček, tetiček i voluntaristická láska mateřská. Není to ironicky duchaplný nadhled vědoucí moudrosti, ani útočně štiplavý postoj nesmlouvavé bojovnosti — Hermína Týrlová chce prostě svým malým divákům udělat radost a dělá to, jak umí. Vytváří veselé situace honičkami, schovávandami, jukáním a jinými dětskými zábavami, usměvavě laškuje se svými postavičkami, aby ukázala, že nic není tak horké, jak se to uvaří, že všechno zlé se nakonec obrátí v dobré a že koneckonců je tento svět ze všech možných světů ten nejpřijatelnější.

Teď předpokládám, že se ptáte — a jistě právem —, co chtěl vyslovit pesimistický nadpis mého vzpomínání. Přiznám se, že jsem neměl na mysli nic jiného než běžnou skutečnost, jak se jeví denně kolem nás. Je stále ještě dosti Chrudošů, kteří přes všechny Mezinárodní dny žen prožívají komplex ublíženosti, když potkávají své soudružky v rolích Libuší, byť by to byly třeba jen Libuše filmové.

Ale Týrlová, ta přece nežije v takzvaném normálním světě lidí, i když ani před ním nemůže jistě zavírat oči. Ona přece

žije ve světě dětském, ve světě usměvavé pohody a láskyplných vztahů, kde i nějaká ta křivda, ublížení na těle či nevinný hříšek jsou vzápětí napraveny. A tak vede i svůj kroužek spolupracovníků klidně a s porozuměním. Ona přece nevládne, nekomanduje, neuplatňuje za každou cenu svou vůli. Když chce něčeho dosáhnout, pěkně poprosí o pomoc, zeptá se na radu, požádá o spolupráci. Kdo by jí dovedl odepřít? No vidíte — a teď jsem sám zakolísal v mysli, zda přece jen nebylo vhodnější nadepsat předmluvu jiným citátem. Co byste třeba řekli titulku: Šťastná to žena...?

Elmar Klos



HERMÍNA TÝRLOVÁ VZPOMÍNÁ

Mé vyprávění začíná mládím. Začíná pocity nejsilnějšími a nejbohatšími, sbíráním zkušeností, bojem o něco a s něčím — až do onoho konečného zakotvení v tom, k čemu jsem spěla, aniž jsem si to uvědomovala. Směřovalo k tomu všechno, co jsem poznala u divadla, malé pokusy literární, zdařilé i nezdařilé ilustrace a mnohé zlé i dobré zkušenosti, bez nichž by nedošlo k poznání, k poučení a k přesvědčení, že za všechno, co člověk během života získá, musí zaplatit.
Nemělo by smyslu mluvit o podrobnostech — i když s mým dalším životem úzce souvisejí — o tom, že mým rodištěm byl chudý kraj, Březové Hory; že můj otec byl horníkem a v šachtě přišel o život a že má matka zemřela brzy po něm. Nejde o sentimentální vzpomínky či o vyvolání soucitu, jako by ten, kdo nějak trpěl, měl mít právo na lepší život. Původ není hanbou, ani zásluhou, jsou to jen obtížnější životní podmínky, které sehrají svou roli tehdy, chce-li se někdo uplatnit v té lidské společnosti, v níž pro něho není místo. Asi proto načerpá víc zkušeností a prožitků než ti druzí, prožitků, které život obohacují o mnohá poznání, jež nakonec vytvoří pestrou paletu dojmů a příhod. Těžila jsem z nich — a snad jsem ani mnoho nepromarnila.

Začala jsem v divadle Urania. Bylo to dřevěné divadlo na periférii města, navštěvované celou Prahou. Urania bývala takovým přechodným můstkem pro herce od kočovných venkovských společností do divadel pražských, kam přešlo mnoho dobrých a dnes vynikajících herců a hereček.
Prostředí divadla, ať na jevišti nebo v zákulisí, dá člověku průpravnou školu do života. I když z této podívané a těch zkušeností nevytěží právě herectví, získá mnohé pro jinou činnost. Mé pokusy o balet, snaha naučit se zpívat a zahrát některé drobné role i pozdější pokusy literární a kreslířské mi byly víc než užitečné.
Schopnost něco vytvářet jsem zdědila po svém otci. Byl sice horníkem, ale jeho zálibou bylo řezbařit. Pochopitelně, že v duchu svého prostředí. Řezbář žijící v okolí Svaté Hory nevyřezával Pierota s Kolombínou, ale svatou rodinu. Betlém, to už byl úkol, který vyžadoval fantazii. K Betlému puto-

vali lidé všeho druhu, od chudých pastýřů stád až po korunované hlavy králů. Byla to celá škála lidských typů i zvířátek. Tady mohl lidový řezbář ukázat, co dovede. A ukázal to. Vyřezal betlém, který svou rozlohou zabral půl naší obytné místnosti, a lidé se na něj chodili zdaleka dívat. Dokonce jeden farář se nabízel, že betlém koupí; ale otec neprodal.
Někdy si myslívám, že v oblasti otcových zálib spočíval pravý začátek mé nynější práce; loutky mě vždycky zajímaly, ale jak a co s nimi, to bylo v daleké budoucnosti. Teprve po zkušenostech s filmem kresleným, který u nás zavedl v roce 1925 Karel Dodal v bývalé A-B na Vinohradech v oddělení tehdejšího Elektajournalu, dospěla jsem k filmu loutkovému.

Trikový film v roce 1925

V tomto roce nastoupil Karel Dodal, jehož umělecké začátky jsou spojeny s holešovickou Uranií v Praze, jako kreslíř do tehdejšího Elektajournalu ve starém ateliéru A-B na Vinohradech. Jeden z podnikatelů, režisér Karel Anton, se vášnivě zajímal o trikový film a chtěl jej zavést i za cenu pokusného hledání v této dosud neznámé oblasti. Podmínky k tomu dávaly zakázky reklamních filmů, které bývaly obvyklým doplňkem filmového žurnálu, později Československého filmového týdeníku. Zprvu v reklamách vystupovali oblíbení herci a herečky a pak se začalo s kresleným filmem, který byl tehdy atraktivní podívanou. Začalo to nakreslením značky firmy nebo jejím heslem, třeba: Meinlova káva — ambrosie pravá. Později přišel pokus s vystřihovánkami — vrabci na střeše si cvrlikají, že firma ta a ta má to a to zboží a že je nejlepší.
Tak tedy kreslený film u nás začal a jinak by se býval neprosadil, protože nebylo podnikatele, který by investoval peníze do něčeho tak nejistého. Reklama tyto zkoušky zaplatila, investice se prodejem vychvalovaného zboží bohatě vrátily. Inzerci a plakáty lidé míjeli bez povšimnutí, ale v kině, kdy byl divák oproštěn od všeho vnějšího dění, nemohl nevidět, co se na plátně promítalo. Stačila pouhá čára, která se dala do pohybu, nebo inkoustová kaňka, a už to bylo pro diváka překvapením a ani nebyl pohoršen, když se z tajemných čar vytvořila značka doporučovaného zboží.
Později nastoupil kocour Felix, oblíbený hrdina amerických

grotesek. Stačilo, aby se na plátně objevil malinký jako tečka a přiblížil se na celé plátno s cedulí STOUPA zařídí váš byt, a lidé se usmívali, třebaže očekávali grotesku.
Postupem času se prosadil kreslený graf. Pohyblivá kresba diváka nejen zaujala, ale i poučila. Dověděl se novou a zajímavou technikou o využití elektrických výbojů, o mechanismu auta a jeho ústředním mazání, o vedení oleje mechanismem nebo zase o růstu krápníků v Demänovských jeskyních, o povrchu zemské kůry a jejím tisíciletém vrstvení, o pohybu živin v půdě, o vodních drenážích a jejich účelu v zemědělství a o mnohém jiném.
Snad všechno kreslené, co se na plátně objevilo, diváka zajímalo, i když se z toho nakonec vyklubala reklama, protože to připomínalo americkou grotesku. Bývala promítána před celovečerním filmem a působila jako pikantní předkrm; tak se divák naučil přijímat i reklamu. Ne vždycky byla vtipná. Někdy si zákazník přál, aby všechno zboží, které prodával na úvěr, vypochodovalo z jeho obchodu až na ulici a lidé se s ním seznámili. To ovšem nebylo příliš vtipné, ale zato nesmírně pracné pro toho, kdo to měl nakreslit a nasnímat. Dnes každý ví, že má-li kresba ožít pohybem, musí být rozložena do fází. Každá fáze se musí nakreslit a zvlášť nasnímat na filmový pás. Promítnutím nastane pohyb. Nebudu vypočítávat, kolik kroků musel každý z předmětů udělat, než vypochodoval z obchodu na ulici. Prozradím jen, že to byly stohy pokresleného papíru, na nichž kráčely v řadách gramofony, šicí stroje, koberce, nábytek, lustry, textil a nevím co všechno ještě, a že to kreslil a snímal jediný člověk s přemírou trpělivosti do vyčerpání svých sil.
Byla-li taková reklama promítána s premiérou nového filmu, což bývala společenská událost, zhlédlo ji mnoho lidí, ať chtěli, nebo nechtěli. A pak se o ní mluvívalo. Někdy byla vtipnější než hlavní film, a to se projevilo i zvýšeným zájmem soutěžících firem.
Nejhorší to bylo s dodacími termíny. Na tolik práce nemohlo stačit osm pracovních hodin jednoho člověka. Karel Dodal, umořen prací, nosíval si ji ještě domů. Snažila jsem se mu pomáhat, ale nevyznala jsem se v tom. Nezbylo, než aby mě učil. Učíval mě dost trpělivě, ale někdy v návalu práce trpělivost ztrácel. Stávalo se, že jsem něco popletla, a tu bývalo

velmi zle. Nepomohlo mi ani, že jsem byla jeho ženou. Snad jen proto, že jsem se jeho hněvu tolik bála, stala jsem se postupem času jeho spolehlivou spolupracovnicí, kolečkem v mašinérii jeho práce. A pak, když jsem viděla vlastní kresbu v pohybu, naplňoval mě zvláštní pocit radosti i pýchy a práce mě začínala těšit. Ztěžovalo ji jedině nedokonalé trikové zařízení, snímání po jednotlivém okénku, na něž nebylo spolehnutí, nemožné požadavky zákazníků a tehdejší způsob rozkreslování pohybu. Stůl, na němž se kreslilo, měl do dřeva zapuštěný kovový rámeček se dvěma pevnými kolíčky, na ně se navlékaly čtvrtky papíru a ty ležely na skleněné ploše zdola prosvícené žárovkou. Mezi počáteční a konečnou fází pohybu se dokreslovaly takzvané mezifáze. To znamenalo, že kreslíř hleděl celý pracovní den do umělého světla, které prosvětlovalo fáze pohybu předchozí i následující kresby včetně té, kterou mezi ně dokresloval. Snímání bylo ještě horší. Snímalo se na nejméně citlivý materiál, protože černá a bílá barva na něm vždycky fotograficky vyšla. Zato se naplno svítilo, a prudké světlo není pro každé oči. Mým očím umělé světlo nikdy nevadilo, ale Karel Dodal měl zrak citlivější. Lékař mu doporučoval, aby se raději svého povolání vzdal. Jenomže jak se mohl vzdát toho, k čemu se tak těžko propracoval a čemu tolik věřil?

Konečně nastalo ulehčení. Začali jsme kreslit na celuloidové fólie. Nejenže se kresba nemusela zespodu prosvětlovat, protože fólie byla průhledná, ale dalo se používat i malovaných pozadí v různých tónech šedi a také kresba se dala kolorovat. Panáčkové pak mohli přes pozadí pobíhat, aniž jsme je kvůli pozadí museli vystřihovat nebo si jinak vypomáhat. Také intenzita světla a doba expozice se mohly měnit, protože konečně přišel na řadu i citlivý materiál.

Dalším zlepšením byla změna formátu. Došlo k němu studiem amerických kreslených filmů. K tomuto studiu jsme používali malou prohlížečku na ruční otáčení kličkou. Žárovka v ní byla slabá, takže ani při pomalém promítání, ba ani při zastavení otáček se film nemohl vznítit. Prohlíželi jsme často okénko po okénku, odpočítávali délku kroku i různých pohybů, a tu se stávalo, že jsme v obrazovce objevili nějaký zapomenutý naexponovaný předmět: gumu, tužku, pero, někdy dokonce i ruku. Srovnání takového předmětu s kresbou nás

poučilo, že nejpoužívanější a asi také nejvhodnější formát obrazu je 18 × 24. Tak plynul čas v práci, hledání a objevování a naše pracovní debaty končívaly nespokojeností Karla Dodala, jeho nesplněnými plány. Cítil, že v Elektajournalu svůj talent a nabyté zkušenosti nemůže dál rozvíjet. Přál si dělat kreslené dodatky, a ne se ubíjet reklamou. V Elektajournalu však pro to nebylo pochopení. Karel Anton od firmy odešel a kromě něho tu nebyl nikdo jiný, kdo by podporoval kreslený film v jeho vývoji. V plánu byl hraný film Svatý Václav, a proto přesvědčování Karla Dodala, že kreslený film má budoucnost a že si na sebe vydělá, bylo marné. Nebylo tedy divu, že se dal zlákat nabídkou jistého dobrodince, odhodlaného splnit všechna Dodalova odvážná přání. Vybudování studia kresleného filmu bylo Dodalovým snem, a ten se měl splnit. S chutí se pustil do práce. Začalo to úpravou místností na kreslírnu. Jejím vybavením byly tři kreslicí stoly, barvy, štětce, tužky, pera, papíry a celuloidové fólie, trikový stůl, triková kamera, osvětlovací zařízení a filmový materiál. Mecenáš ho však zklamal a já jsem naštěstí zaujala Dodalovo místo v Elektajournalu. Ale ne nadlouho. Po neúspěchu filmu Svatý Václav nastala v Elektajournalu krize. Než došlo k likvidaci podniku, dokončila jsem tam ještě dva filmy rozpracované Karlem Dodalem a kromě několika snímků reklamních natočila na vlastní námět kresby filmu Zamilovaný vodník.

Pak přišla likvidace podniku a období největší nezaměstnanosti, jakou vůbec pamatuji. Nezbývalo než zkusit podnikat na vlastní pěst. Pokusila jsem se udělat nabídku ministerstvu zemědělství, a tak jsem získala zakázku na některá meliorační témata, která jsme měli zpracovat kresleným filmem. Všechno šlo, až na kalkulaci. Nabídla jsem nejnižší cenu, za jakou se dal film natočit, a tak jsme vlastně pracovali se ztrátou. Neúspěch ve vlastním podnikání předznamenal nejen konec spolupráce s Karlem Dodalem, ale v začarovaném kruhu nesnází jsme se jeden druhému odcizili. Došlo k rozchodu.

Po nějakém čase mě Karel Dodal vyzval opět ke spolupráci. Obnovili jsme minulá obchodní spojení se zákazníky a navázali na ně prostřednictvím jeho druhé ženy, která naší práci sice příliš nerozuměla, ale uměla ji prodat. Celkem se jí to

dařilo. Šlo přece jen o pracovní výkon dvou lidí, kteří za nepředstavitelných podmínek, po dobu šesti let, od rána do noci a bez nedělního odpočinku s největším vypětím lidských sil pracovali. Stále jen stohy pokreslených celuloidů, jejich kolorování, snímání a zase mytí a znovu kreslení, den ze dne, bez zastávky a bez konce. Teprve později nám přibyly dvě pracovní síly, které nám trochu odlehčily v práci. Nemám slov, abych vypověděla, jak jsem ráda na toto nejtvrdší a nejponíženější údobí svého života zapomněla; zmiňuji se o něm nyní jen proto, aby nezůstala nevyplněná mezera v rozmezí oněch hořkých šesti let.

Inspirace

Jednou se objevil na plátnech pražských kin loutkový film Alexandra Ptuška Nový Gulliver. Přestože anebo právě proto, že na toto téma již natočil Walt Disney kreslený film s myšákem Mickeym, ukázala se výrazně odlišnost pojetí literární předlohy. V loutkovém Ptuškově zpracování to byl film animačně i výtvarně objevný. Svým zaměřením ukázal, že animované filmy mohou humornou formou poukázat i na pochybený společenský řád.
Mě tento film zaujal do té míry, že jsem nemyslela na nic jiného než na to, jak začít loutkový film u nás. Jenomže rozhodné slovo měl Karel Dodal a ten, protože ovládal techniku kresleného filmu, nebyl ochoten pracovat novou technikou a ani na ni neměl čas. K prvnímu pokusu došlo teprve na přání zákazníka. Natočili jsme reklamní snímek pro firmu KRÁSA, jejíž obchod byl v paláci Lucerna ve Vodičkově ulici. Celý vtip reklamy spočíval v názvu Tajemství lucerny a ve slovní hříčce — Lucerna a lucerna.
Obsah byl takový: Z opravdové lucerny se ozývalo tajemné ťukání a chytrý detektiv vypátral příčinu. Stopy vedly k lucerně. Když detektiv lucernu otevřel, byli v ní ševci a vesele ťukali do filigránských střevíčků. Vyráběli tu obuv značky Krása.
K dalšímu pokusu s loutkou došlo v zakázkovém filmu pro Radiojournal, jak se tehdy Československému rozhlasu říkalo. Film se jmenoval Všudybylovo dobrodružství. Byl to kreslený film, v němž královnička vln provádí zvídavého Hurvín-

ka budovou rozhlasu a seznamuje ho s jeho technikou. V úvodu tohoto filmu bylo použito loutky Hurvínka, a třebaže se tato scéna stylově ke kreslenému filmu nehodila a nebyla nijak zdůvodněna, přece jen jsme si při této příležitosti vyzkoušeli loutku Hurvínka v pohybu. Výtvarný návrh nám tehdy dělal Jiří Trnka.
Blížil se rok 1938. Německo vřelo válečnou psychózou, Hitler bouřil v rozhlase a vyhrožoval. Karel Dodal, který zažil válku jako osmnáctiletý jinoch a jemuž zůstala v děsivých vzpomínkách, se jí nechtěl dožít podruhé, a proto raději odjel do ciziny: nejprve do Itálie, z níž se po uklidnění vrátil, ale brzy nato odjel do Francie a odtud nadobro do USA.

Osamocení a osvobození

Osamocení mě skličovalo, ale zrušení onoho výdělečného podniku, který vyčerpával mé síly, ubíjel tvořivé myšlenky a nedával pražádné naděje na lepší zítřek, bylo pro mne osvobozením.
V té době vycházel velikým nákladem dětský časopis Punťa. Měl nevalnou úroveň, ale zato velikou oblibu malých i velkých čtenářů. Příběhy pejska Punti psala veršem redaktorka Marie Voříšková. René Klapeč je ilustroval. Stávalo se, že někdy pro jinou práci, na níž mu víc záleželo, svůj obvyklý seriál nedodal a v redakci nastal zmatek: jak a čím ty čtyři stránky nahradit? Vyzvali mě, zda bych to nezkusila za něho. Protože mým předchozím zaměstnáním bylo rozkreslovat fáze pohybu podle dané předlohy, nedělalo mi nijaké potíže přizpůsobit se něčí kresbě. Tak se stalo, že jsem nějaký čas působila v tomto časopise. Ale při této práci, která mě dočasně živila — nechť mi moji bývalí chlebodárci odpustí — jsem stále myslela na svůj budoucí loutkový film. Zprvu jsem uvažovala o Karafiátových Broučcích, ale příběh se mi zdál na první pohled příliš složitý a výtvarně náročný. Druhým impulsem byla má vzpomínka na otcův betlém. Myslela jsem, že by se tento biblický příběh, plný vánoční poezie, dal dětem lidsky zpřístupnit. Tento příběh jsem kdysi napsala pro časopis Pestrý týden. Vyprávěla jsem veršem o dvou lidech, Josefu a Marii, putujících do Betléma. Když tam došli, neměli, kam by hlavy složili — nikde jim nechtěli poskytnout nocleh.

Jediným útulkem stal se jim chlév, kde se jim narodilo, na holé slámě, děťátko, které pak každý miloval. A tomuto nejchudšímu z nejchudších se přišli poklonit i tři králové...
Ovšem takové náměty byly nežádoucí v době, kdy americká groteska vítězila agresívními prostředky na celém světě. Neměla jsem v úmyslu napodobit americkou grotesku; chtěla jsem jít vlastní cestou, už proto, že kreslený a loutkový film jsou dva různé směry i různé techniky, každou lze dosáhnout jiného účinku, a o to mi šlo. Hrdinou prvního loutkového filmu jsem zvolila mravence. A měla jsem šťastnou ruku! Ferda byl a je dodnes hrdinou oblíbené dětské knížky.
Svou mentalitou byl Ferda Mravenec dětem bližší než sentimentální broučci: stále něco kutil, někomu pomáhal, něco prožíval, všechno uměl, nikoho se nebál, všechny měl rád a oni jeho. Líbil se mi typem i charakterem. Jeho výtvarné řešení odpovídalo mé představě, uvítala jsem i jeho barevné řešení, černou a bílou, už proto, že jsem nemohla počítat s barvou, i když jsem v barevném filmu již byla zapracovaná. V té době jsme již natáčeli barevné reklamní filmy na systém Gaspar colour; ten však vyžadoval speciálně seřízenou kameru a tu jsem neměla.
Pro přístup k budoucímu loutkovému filmu bylo nutné dobře uvážit a hlavně rozlišit, čím působí Sekorova kniha na čtenáře a čím bude film působit na diváky: Sekorovo milé vyprávění a účinek jeho barevných obrazových ilustrací budu muset vystihnout pohybem loutek.
Kniha dává možnost vytvoření a dotvoření čtenářovy představy, film musí ukázat všechno ve velmi kratičké době podle představy režiséra. A ta představa musí být naprosto přesná, jasná a srozumitelná, aby v krátké projekční době řekla filmem obsah knihy, aniž by diváka unavila. Nad knihou je možné se zamyslet a číst ji libovolně dlouho, a ještě se k přečtenému vracet; film musí říci všechno v několika minutách obrazem, který nelze vracet ani zastavovat. Kladu důraz na to, že film musí mluvit obrazem. Vždyť moje začátky se datují z dob filmu němého; snad dík tomu ještě dnes používám komentáře jen v naléhavých případech a raději se vyjadřuji obrazem.

Co dřív? Scénář, loutky nebo kameru?

Scénář by byl to první, kdyby se ovšem předem vědělo, zda loutka bude schopna předepsaný děj pohybově vyhrát. Musela jsem si to ověřit zkouškou. Loutka nemá ty pohybové a mimické možnosti jako herec, je tu velké nebezpečí, že bude působit strnule nebo mechanicky.

Začala jsem loutkou. Dala jsem si podle vlastní kresby vysoustruhovat součástky loutky Ferdy Mravence, spojila je drátěnou kostrou a tento svůj první pokus ukázala autorovi Ondřeji Sekorovi. Byl zklamán. Loutka neodpovídala proporcím jeho vlastní kresebné předlohy, přizpůsobila jsem si ji k animaci, ubrala jsem jí na výšce. Obávala jsem se, že by v původní velikosti neudržela stabilitu, že by se kymácela a já bych při vytváření pohybu ztratila přehled a kontrolu, o kolik jsem pohyb posunula. Loutka není uzpůsobena k pohybu jako člověk. V přenášení těžiště těla v pohybu z nohy na nohu se nesmí rozkymácet. Ztratila by ladný a plynulý pohyb. Dala jsem loutce její normální proporce, a měkký drát ji neudržel, dala jsem silnější, a hůře se ohýbal. Žádný drát nevydržel neustálé ohýbání, zlomil se ve chvíli, kdy jsem to nejméně potřebovala, upadla noha, ruka, hlava. Namontovat do loutky nový drát přímo na scéně v pohybu je obtížné a v mnoha případech to vůbec nejde. Z této nesnáze jsem si pomohla. Udělala jsem návrh na klouby, nechala je zhotovit a zapustila je do dřevěných součástek loutky. Byla to sestava kuliček a do každé se měly vejít tři i čtyři klouby. Dva pro ruce, jeden pro hlavu a jeden pro spojení další dřevěné součástky. Dřevěná kulička tento nápor nevydržela, praskla. Nechala jsem vysoustruhovat namísto dřevěných kuliček kovové, zasadila do nich klouby, doplnila je měkkým drátem; ten umožňoval dotažení pohybu a kloub zabraňoval pružení drátu. Loutka byla vyřešena. Nevím, byla-li to z nouze ctnost či co, ale svůj odhad pro velikost loutky považuji za mimořádný. Mohla jsem přece začít s velikostí běžnou pro loutkové divadelní scény, a byla bych si práci zkomplikovala. Čím větší loutka, tím je těžší a neohrabanější, potřebuje více prostoru a všechno ve větších rozměrech, úměrných své velikosti.

Chybělo mi však to nejhlavnější — kamera. Začala jsem pátrat po nějaké starší vyřazené kameře, která by šla upravit na

jednookénkové snímání. Bývaly takové, které se již nehodily pro normální natáčení a po jednotlivém okénku mohly snímat ještě dlouho. Nebudu vyprávět o svých zkušenostech s lidmi, kteří mě chtěli ošidit tím, že starou kameru čerstvě natřeli a nabídli mi ji za nemožnou cenu ke koupi.

Jediný, kdo to se mnou myslel poctivě, byl majitel mechanické dílny Antonín Hanzlík. Měl charakter poctivého dělníka a snad právě proto práce nad hlavu; celá filmová Praha se k němu utíkávala se svými kamerami. Znal filmaře a jejich potřeby až příliš dobře, a proto snadno vystihl, že má před sebou někoho, kdo se v koupi kamery, v odhadu její ceny vzhledem k její opotřebovanosti a hlavně v tom, zda vůbec je použitelná k účelu, k jakému jsem ji potřebovala, skoro nevyzná. A protože se k němu lecjaké kamery-stařenky dávaly na opravu, vzpomněl si na jednu a tu mi upravil na snímání po jednotlivém okénku. Byla to kamera značky Gaumont, která je k vidění v Technickém muzeu. Měla jsem z ní takovou radost, že jsem té noci téměř nespala, tím spíš, že kamera stála u mé postele.

Druhý den jsem musela nasnímat expoziční zkoušky, abych vůbec věděla, na čem jsem. Připadala jsem si jako robinzonka. Malá místnost, kamera a já. Kamera s jediným objektivem, chatrným stativem, malá scénka v rohu pokoje osvětlená třemi nitrafotkami. Tehdy se myslelo, že scéna musí mít prostorovou hloubku a já jsem považovala za nedostatek, že toho v mém omezeném prostoru nedocílím. Udělala jsem tedy z nouze ctnost: pozadí plošné, v popředí z lepenky Ferdův domeček s nápisem „Ferda Mravenec, práce všeho druhu“ a kolem spící květinky. Roztmívačkou nastal den, květiny se měly probudit, zívnout a protáhnout se, totéž měl udělat Ferda, který vyšel vstříc své partnerce Berušce. To byl můj první filmový scénář. Nešlo tu o víc než v několika záběrech představit loutky a ukázat je v pohybu. Nejprve jsem nasnímala expoziční zkoušku. Kameru jsem měla seřízenu tak, že se otočením kličky exponoval jeden obrázek. Proto jsem si otáčení kličkou předem nacvičila, aby bylo vždy stejné. Netrpělivě jsem čekala na výsledek. Tehdejší Hera-film mi zkoušku na počkání vyvolal a já jsem mohla začít. Žádný z mých pozdějších úspěchů mi nepřinesl víc radosti než tato první promítnutá kopie mé práce.

Podání ruky

Lidé rádi předstírají, že se k něčemu dopracovali jen vlastní zásluhou. Jen málokdo se upřímně přizná, že mu někdo pomohl. Proto bude asi neobvyklé, řeknu-li, jak ráda vzpomínám na ty, kteří mi kdysi podali pomocnou ruku.
Jednou, když jsem běžela do redakce odevzdat seriál kreseb, setkala jsem se cestou s inženýrem Smržem. Inženýr Smrž měl film rád. Napsal o něm řadu knih, hlavně obsáhlé Dějiny filmu, a také knížku Zázraky ve filmu. Sám se kdysi pokoušel o nějaké triky, protože ho trikový film zajímal. Snad jen proto, aby u nás toto filmové odvětví odchodem Karla Dodala do USA nezaniklo vůbec, vybídl mne, abych se k filmu vrátila. Vrátit? Nic by mě nebylo víc potěšilo. Ale kam a ke komu? Po Dodalově odjezdu do ciziny neexistoval u nás nejen podnikatel, ale ani vyškolení pokračovatelé. Kromě dvou koloristek jsem byla jeho jedinou zasvěcenou spolupracovnicí, a přestože jsem samostatně dokončila ještě v Elektajournalu jeho dva rozpracované filmy a jeden po vzoru amerických grotesek natočila na vlastní námět, nebyla bych se odvážila pustit se do kresleného filmu sama, protože jsem si v této oblasti nevěřila. Americká groteska byla téměř na vrcholu své slávy a neměla konkurence. K čemu jsem odvahu měla, to byl film loutkový, ten byl ve světě v samém zrodu. Něco se dělalo v Německu, ale s nevelkým úspěchem. Cítila jsem, že bych na to šla docela jinak. Nechtěla jsem dělat s loutkami to, co by lépe zahráli lidé, chtěla jsem, aby se loutka projevovala jako loutka, vzhledem i pohybem, a nehrála si na člověka. Proto se mi zalíbila ve své stylizaci loutka Ferdy Mravence, i stylizace celého Sekorova brouččího světa. Dnes už ani nedovedu pochopit, kde jsem vzala tolik odvahy a pevné víry, že svoji představu budu s to realizovat a že ty, kteří mi uvěří, nezklamu. A protože jsem si věřila, dovedla jsem o svém záměru nadšeně mluvit a přesvědčit i druhé. Inženýr Smrž mi našel podnikatele.
V Lloyd-filmu právě dokončili Muzikantskou Lidušku — to byla okolnost dost příznivá pro pokus vzbudit u nich zájem o budoucí loutkový film. Karel Smrž navštívil ředitele Jonáše a jeho jednání s ním mělo úspěch: Lloyd-film se rozhodl první loutkový film financovat.

Velké nároky jsem neměla, jen nesmírný elán a chuť do práce, a to se všem líbilo. Líbil se i můj nápad natočit právě Ferdu Mravence. Možná že si všichni, ovlivněni americkou groteskou, představovali něco hodně podobného, ale můj záměr byl jiný. Chtěla jsem českého hrdinu, a Ferda takový byl. Jeho úspěch nebyl ve fyzické síle jako třeba u Pepka námořníka, vůbec se nepodobal nikomu z amerických hrdinů, byl svůj jak v knižní předloze, tak i později v mém podání, ve filmu.

Uzavřením smlouvy s Lloyd-filmem se zdálo být všechno na dobré cestě, ale nebylo. Nevěděli jsme o jednom ošidném nařízení, které nedovolovalo výrobcům dlouhometrážních filmů natáčet filmy krátké. Mé naděje se zhroutily, ale vůle neochabla. Už proto ne, že se pro nás jako slunce na obzoru vynořil se svou krátkometrážní tvorbou ZLÍN.

Zlínští měli tehdy za sebou několik dobrých filmů, jejichž uměleckou hodnotu zaručovala dvě jména: Elmar Klos a Alexander Hackenschmied. Dík podnikavosti a odvaze ředitele zlínského Bapozu Ladislava Koldy začínalo se tu s přípravou filmu kresleného. Ve Zlíně se podnikavosti meze nekladly, ale běda těm, kteří neuspěli! Právě o tuto krutou skutečnost měl být můj budoucí závazek těžší, odpovědnost měla padnout na Ladislava Koldu. Sešla jsem se s ním prostřednictvím Karla Smrže. Vypadal přísně a mluvil věcně. Vytáhla jsem ze své nepostradatelné aktovky scénář a na dlaň postavila loutku Ferdy Mravence. Muž s přísným obličejem se vlídně usmál. Snad si to ani neuvědomil, snad se na okamžik vrátil do dětských let, protože vzal loutku do ruky a začal si s ní pohrávat. Pohrával si dost nešetrně. V duchu jsem trnula, když loutce kroutil rukama a nohama, zda je neulomí a moji pracně vytvořenou loutku předčasně nezničí. Naštěstí se mu to nepodařilo; vypadal, že si své počínání uvědomil, a stáhl opět tvář do tvrdého a nepřístupného výrazu. Začal otázkou, kdy bych mohla být s filmem hotova, kdyby mi ve Zlíně dali kameru, kameramana, výtvarníka, pracovní místnost, materiál k natáčení, laboratorní zpracování, možnost projekce a uzavřeli se mnou smlouvu. To byly podmínky velkorysé, solidní, poctivé. Konečně se mnou někdo na tu velkou a v té době jistě odvážnou věc shodně myslel a rozumově odhadl, co všechno k tomu budu potřebovat. Až dosud

každý kloub (a nebylo jich málo!) a každá vysoustruhovaná součástka, každý kousek kůže, plsti, drátů, gumy, pracovního nářadí, elektrický proud, filmový materiál, laboratorní práce, použití projekce — to všechno byly investice, na něž jsem si musela kreslením seriálu peníze vydělat. A teď taková nabídka! Byla to nevyslovitelná radost. Nebudu se už červenat studem nad reprodukcí svých neumělých kreseb, nebudu pohyb kreslit, budu jej vytvářet!

Bylo to nesmírně lákavé, ale stejně závazné a zodpovědné. Vždyť mi to bylo nabídnuto v době, kdy kreslený film v Americe dosahoval největších úspěchů se Sněhurkou, kdy se ani s nejstarší americkou groteskou nedalo soutěžit. Americké honičky, padání a rozbíjení předmětů, rvačky a žerty se šlehačkovými dorty, tempo, sled a spád komických situací — to všechno pomáhalo americkému kreslenému hrdinovi k úspěchu; účinek byl dávno vyzkoušený v hraných groteskách.

Stála jsem před úkolem, jak na to jít, aby český hrdina loutkového filmu měl vlastní výraz, projev, mentalitu a vůbec schopnost diváka upoutat, aby ve srovnání s hrdiny kreslených filmů nebyl přezírán. Jistě by nestačilo pouhé zdůvodnění, že loutkový film vyžaduje jiný humor a jiné tempo, jiné pohybové akce, jiného hrdinu vůbec, nebýt skutečnosti, že i nejnadšenější divák se koneckonců cítil někdy unaven stále opakovanými žerty bezobsažných grotesek a že snad právě tato okolnost přispěla k tomu, aby se zrodilo něco jiného.

Zlín a jeho kouzlo

Přijela jsem do Zlína natočit pár metrů pohybových ukázek. Na kopci, tři kilometry za městem, uprostřed luk a lesů, vybrali si Zlínští místo pro filmový ateliér. Nevelká budova, neoplocená a nehlídaná, sloužila k výrobě i laboratořím. Pracovalo tu asi šedesát zaměstnanců, vesměs mladých lidí. Seznámila jsem se s tvůrčími pracovníky i s pracovníky laboratoří, a všichni byli ke mně vlídní, plni ochoty a laskavosti. Bylo to téměř rodinné prostředí, které se nedalo srovnat se způsobem a vztahy lidí v Praze, kde jako by stále někdo číhal, zvídal a obelstíval a někdy dokonce bezostyšně toho druhého i zničil. Byl to pro mne docela jiný svět.

Zájem jsem vzbudila značný, a byl upřímný. Co chvíli někdo

otevřel dveře a nahlížel, jak si vybaluji rekvizity. Všechno — až od špendlíků — jsem si přivezla z Prahy: kladivo, lepidlo, kleště, pilku, hřebíky, šroubky, nůžky, vrtáky, štětce, barvy, jehly, nitě i hotové dekorace a rekvizity. Na korkovou desku jsem postavila Ferdův domeček, kolem něho naaranžovala květiny z plsti, kamínky a umělou trávu a za to postavila pozadí namalované podle Sekorovy předlohy. Působilo to mile, i když se to jevilo až příliš jednoduché. Později však, při plné práci na filmu, jsem poznala, jak jsme si všechno zkomplikovali hlubokou prostorovostí a někdy až zbytečnou technikou.
Děj mého kratičkého ukázkového příběhu byl stejný jako poprvé, jen jsem přidala malé vylepšení: hudbu, zvuk a slovo. Vyžádala jsem si zaznamenat na zvukový pás několik taktů hudby z gramofonové desky, kterou jsem si k tomu účelu z Prahy dovezla. Bylo to Sindingovo Rašení jara. Zvuk řezání pilou předvedl místní truhlář a dialog mezi Ferdou a Beruškou jsem namluvila sama.
S řečí loutek jsem však nikdy v loutkovém filmu nepočítala. Až tehdy jsem nějak vycítila, že pohyb loutky přijme divák se samozřejmostí, protože je zvyklý vídat kresbu v pohybu, řeč u loutky že by však působila cize. Slovo je totiž mimo rozměr materiálu. Materiál se může pohybovat, vydávat zvuk, nikoli však mluvit. Jinak to divák přijímá v loutkovém divadle. Vžitá konvence mezi jevištěm a hledištěm, atmosféra divadla, dramatické osvětlení dekorace a loutek, to všechno působí mnohem tajemněji než světlem prozářená plocha filmového plátna, na němž kamera bezohledně odhalí a prozradí strukturu neživé hmoty.
Snad právě pro toto své přesvědčení jsem se nikdy nesnažila o naturalistické napodobování vzhledu nebo pohybu člověka, i když jsem z nich těžila. Obojí jsem stylizovala a snažila se podle charakteru loutky nebo oživlé věci vytušit a vytvořit takový pohyb, jaký by jí přináležel, kdyby opravdu ožila.
Nadešel den, kdy se čekalo na předvedení mé ukázky. V malé promítací síni se sešlo několik lidí, aby mou práci posoudili. Byli to: Elmar Klos, František Pilát, Jan Plesník, Josef Dobřichovský, Pavel Hrdlička, Josef Míček, Vlastimil Harnach, Josef Baroš a Ladislav Kolda.
Začalo to hudbou, Rašením jara. Obraz se rozetměl, květiny

se začaly rozvíjet a z domečku vyšel Ferda. Zívl, protáhl se a dal se do práce. Řezal dřevo. Zvuk opravdové pily, který řezání doprovázel, působil k drobné postavičce Ferdy a jeho pracovnímu náčiní groteskně a možná právě to způsobilo, že se všichni, když se v projekci rozsvítilo, usmívali.

Jak jsme ve Zlíně začali

Jiří Kolaja byl pověřen, aby podle připomínek Elmara Klose vypracoval v dohodě se mnou nový scénář. Z nového pojetí však vyplynula řada postav, s nimiž jsem v první verzi scénáře nepočítala. Mé plány byly mnohem skromnější a hlavně úměrné tomu, čeho jsem se mohla odvážit; proto mě nad novým scénářem přepadl strach. Strach z toho, že v daném čase nesplním, k čemu jsem se smluvně zavázala. Plnit dané slovo je základní rys mé povahy, a jestliže jsem ve všem svém podnikání došla k nějakému výsledku, bylo to hlavně v tom poctivém zaměření ke všemu a ke všem. V tomto případě to byla důvěra, co mě zavazovalo, a existenční riziko těch, kteří ve mne tu důvěru kladli.
K externí spolupráci byli přizváni sochař Stanislav Mikuláštík a architekt Zdeněk Plesník. Všichni tři jsme byli smluvně zavázáni určitou lhůtou, v níž jsme měli splnit své úkoly. Nikdo z nás tu dobu správně neodhadl. Ze dvou měsíců určených na práci Stanislava Mikuláštíka bylo měsíců pět a mých osm se v důsledku toho a mnoha jiných okolností, jako nepřesně fungující trikové kamery a opožděně nahrané hudby, zdvojnásobilo, takže jsem nakonec žila jen z úspor.
Ferda Mravenec podle nového scénáře nežil už v domečku sám, ale v kolektivu mravenců, a proto se namísto domku stavělo mraveniště. Stavěč na návrh architekta udělal mohutnou stavbu. Konstrukci ze dřeva potáhl jutou a zalil sádrou. Tato stavba zabrala asi šest čtverečních metrů plochy, téměř půl pracoviště, kde se natáčelo, a vůbec se nedala vystěhovat dveřmi, když bylo naléhavě třeba místa, leda bychom ji byli rozbili. Mraveniště mělo různé otvory, jimiž se vcházelo a vycházelo, pěšinky a skluzavku, různá prostranství, kde měl Ferda na začátku ranní rozcvičku nebo kde v závěru filmu tancuje s Muškou. Podlaha této mohutné konstrukce byla ze dřeva a místa, kde se loutky pohybovaly, byla potažena kor-

kem, aby se do ní daly loutky pevně a přece měkce upevnit. Proto jsem při stavbě neustále dohlížela a upozorňovala na místa, kde se děj bude odehrávat. Do křehké sádry bych loutku nemohla ani přibít, ani přišroubovat. Tak se jednou stalo, že hlavu hřiba, na který v ději usedne Ferda s Muškou, vytvarovali ze dřeva a na jeho povrch naklížili plstěný potah. Hřib vypadal velmi pěkně. Teprve při fázování jsem přišla na to, že do naklížené plochy šroubek nevpravím, aniž bych si všechno, co bylo na scéně postaveno, nerozhýbala. Dnes už je každému známo, že se během natáčení po jednotlivém okénku nesmí na scéně pohnout nic jiného než to, čím pohybujeme záměrně a v zákonitosti vytvářeného pohybu.
Na pracně vyhotoveném mraveništi se odehrála řada scén, ale ještě jich bylo i mimo mraveniště dost a dost. Pro zajímavost je vyjmenuji: Byla to Šnekova loučka, kde se Ferda setkal se Šnekem a pomohl mu otevřít lusk, místo, kde našel Ferda kostku cukru, prostor, kudy pochodovali mravenci, když je Ferda k cukru volal, Květinový palouček, kde se Ferda honil s Muškou, Pavoukova past, kout se šlapacím brusem, prostor, kudy běžel Šnek Ferdovi a Mušce na pomoc, cesta, kudy prchali a Pavouk je pronásledoval, místo, kde byl Pavouk chycen do Šnekovy ulity, a cesta, kudy byl vezen do mraveniště. Protože pro tolik dekorací nebylo nikde místa — už pro to nešťastné mraveniště, které nešlo vystěhovat — museli jsme si dekorace kus po kuse před natáčením každé scény sami zhotovovat, a to bylo další zdržení v tak přísně vyměřené časové lhůtě.
Samozřejmě že nešlo jenom o dekorace, ale především o loutky — a těch bylo bohatě. Ty hlavní měly mimické výrazy. Ferda se smál, šklebil, pískal, Muška se usmívala, plakala, zpívala, Cvrček houslista se všelijak při hře tvářil, miminka otevírala a zavírala při krmení pusy, Kobylka a Šnek pohybovali očima, chůvičky se usmívaly. Snad nejbohatší škálu výrazu měl intrikán Pavouk. Tyto pozvolné změny výrazu si vyžádaly mnoho sádrových odlitků přední půle hlavy. Druhá půle hlavy byla pevně zapuštěna v krčním kloubu a ten v těle loutky. Na tuto pevnou půli se změny výrazu obličeje nasazovaly. Sádrové odlitky se upravovaly z původního výrazu buď do úsměvu nebo do šklebu v několika fázích. Naštěstí se bez výrazu obešli muzikanti a celé mravenčí družstvo. Muzikanti

se ale neobešli bez nástrojů, a tak se vyráběly housle, buben, klarinet, bombardón a pro malého broučka malý bubínek.
Jednou ze složitých rekvizit byla pouhá kostka cukru, kterou Ferda najde, za pomoci přivolaných mravenců rozbije na kousíčky a ty pak lanovka rozváží do mraveniště jako pochoutku miminkům. Kostka musela i ve světě mravenců připomínat cukr – a co hlavně, musela být předem rozčleněna na kousíčky a znovu složena do kostky, aby se při kopání mravenců dala bez násilí po kousíčkách rozebrat. Jinou rekvizitou byl hříbek, který po dešti vyroste tak vysoko, že Ferda s Muškou, kteří na něm bezradně seděli, se lehce přehoupnou ze svého vězení na ulitu přítele Šneka, který je přišel osvobodit. Pak tu byl lusk, který se zavíral na zip, Pavoukův šlapací brus a kostra makovice, v níž na konci filmu Pavouk šlape, a tak pohání lanovku dovážející do mraveniště cukr.
Loutky byly ze dřeva, zpestřené kůží, drátem a barvou. Pro plynulé pohyby měly loutky uvnitř těla drátěnou kostru s namontovanými klouby. Jen samotný Ferda měl ve svém útlém tělíčku těch kloubů deset, a proto musel být zhotoven z kovu, dřevo by popraskalo. Klouby byly zapuštěny v hlavách, v kyčlích, ve členitém tělíčku, v ramenou, u chodidel i u zápěstí. Ruce loutek jsem pro nedostatek materiálu zhotovila z vlastních rukavic. Nebylo mi líto nastříhat z nich drobné rukavičky, po rubové straně je sešít a nalíc obracet, vyplňovat drátěnou kostřičkou a tuto přiletovávat ke kloubům v kostře těla. Vypracování těchto rukou muselo být pečlivé, protože pohledem kamery se znásobí každá nepřesnost a odhalí všechny nedostatky, které, hlavně u věcí neživých, působí často neesteticky. Protože loutek bylo mnoho, bylo mnoho i rukou. Jen samotný Pavouk jich měl šest. Jeho ohromné tělo držely pevně kovové nohy s pevnými klouby. Sádrové odlitky hlav byly tak těžké, že hlava držená pevným kloubem někdy nežádoucně klesala, tři páry rukou si vzájemně překážely v pohybu, nohy se pod tíhou mohutného těla bortily a sletované části se lámaly. Jaké štěstí, že jsem hned napoprvé velikost loutky správně odhadla. Všechno totiž svádělo k tomu, volit velikost marionet. Nevím, co bych si byla počala s Pavoukem, kdyby byl ještě větší a těžší.
Dnes má režisér mnohem méně úkolů. Jenomže v té době nebylo na škodu všechno umět a všechno si připravit. Hodně

to pomohlo v práci režijní a ještě více v animační. A tu jsem přece hlavně chtěla ukázat. Naštěstí jsem uměla zacházet se sádrou, se dřevem, s barvami, s jehlou i s pilou, s kladivem i s letovačkou, a protože všechno souviselo se vším, bylo pro mne užitečné, že vše prošlo mýma vlastníma rukama, než došlo k animaci.

Procházky do filmového ateliéru mě osvěžovaly. Podél silnice až ke hřbitovu vedla vydlážděná cesta pro pěší. Z obou stran voněl les a vál svěží vzduch. V odbočce z hlavní silnice mě vždy míjel autobus s rozesmátými zaměstnanci filmového ateliéru; nemohli pochopit, proč chodím pěšky. Jak mohli vědět, co pro člověka z Prahy znamenala procházka lesem. Léta jsem se dívala oknem tramvaje na proudící davy lidí, léta hleděla na omšelé činžovní domy a jejich střechy z oken svého domova nebo pracoviště, a ten povrch střech a mírný život na nich mi připomínal změny ročních období. Tady, uprostřed lesů, se mi i lépe přemýšlelo, příroda mě inspirovala. Sbírala jsem různé druhy kamínků, dřívek, všímala si květin, trávy ve větru, sledovala pohyb ubíhajícího lesa, rozdílný v popředí a v pozadí; tak nějak jsem také pak použila jízd a panorám ve svém nastávajícím filmu. Myslela jsem na práci a nevzpomínala na nic z toho, co jsem opustila. Nerada jsem si vybavovala smutnou tvář Prahy s projíždějícími obrněnými vozy nebo pochodujícími německými vojáky. Oč hezčí byl pohled na davy lidí spěchajících do práce a zase z ní domů k rodinám. Bylo tu přece jenom trochu „za větrem", než na nás došlo.

V mechanické dílně pracovali na kameře, s níž jsem natočila pohybovou zkoušku. Tehdejší zařízení bylo provizorní: snímala jsem obraz okénko po okénku pomocí časové uzávěrky a naexponované okénko posunovala otočením kličky.

Očekávali jsme ohlášenou návštěvu ministra Kratochvíla. Pro tuto příležitost jsem měla natočit nové pohybové zkoušky. V mechanické dílně se s opravou kamery opozdili, dostala jsem ji v poslední chvíli. Za tři dny a jednu noc jsem natočila na pomocnou hudbu z Čajkovského Louskáčka několik záběrů v délce asi třiceti metrů, a situace byla zachráněna.

Tato zkouška však nebyla marná. Ukázalo se, že máme-li natočit obraz na předem komponovanou hudbu, je nejvyšší čas, aby hudba už byla. Jako hudebního skladatele jsem si

vyžádala Miroslava Ponce. Líbila se mi jeho hudba k zlínskému filmu Človíčkové. Měla jsem ovšem povinnost určit předem a spolehlivě časové délky jednotlivých dějových akcí. Přehrála jsem si tedy děj každého záběru se stopkami v ruce, a tak jsem si délky ověřila. Na radu Elmara Klose jsme pořídili nejprve pomocný zvukový záznam klavírní hudby, a teprve později hudbu s orchestrem. Z toho vzniklo nové překvapení. Klavírní záznam hudby se v metráži značně rozcházel se záznamem hudby orchestru, což znamenalo, že to, co již bylo podle klavírní hudby natočeno, není k potřebě a musí se natočit znovu. Utěšovala jsem se tím, že podruhé udělám všechno ještě lépe, ale to by nesměl být zákon schválnosti — trikové zařízení mé kamery přestalo snímat po jednotlivém okénku a snímalo po třech a jak se mu zachtělo. Jak by mohl takto nepřesně snímaný obraz souhlasit s předem zaznamenanou hudbou?
Požádala jsem o opravu. V této situaci se ukázaly další dětské nemoci práce na loutkovém filmu. Oprava kamery připadala mechanikům jako zdržování od daleko důležitější práce, než byl v té době loutkový film. Bylo zkrátka nutné se probojovávat nejen v oblasti tvůrčí, ale získávat pro loutkový film pozici v ryze praktických denních záležitostech. Čekalo se. Pochopitelně že každé zdržení mělo vliv na můj závazek, a proto jsem takto ztracený čas doháněla do pozdních hodin. A když jsem se pak unavená vracívala pěšky ke Zlínu, už mi ten les tolik nevoněl jako zpočátku. Záviděla jsem všem, kteří už svou práci skončili a které autobus odvážel domů. Smáli se a vtipkovali, plánovali co s večerem, zkrátka a dobře neměli tolik starostí, nic neriskovali a jejich zaměstnání je tolik nevyčerpávalo.
Jeden z nich mi nabídl svou pomoc. Byl to Ladislav Zástěra. Věděla jsem příliš dobře, že nabízená pomoc nepramení ani z lásky ke mně, ani ze soucitu — byl to jen rozumný a lákavý zájem o nově rodící se věc.
Technika trikového snímání má mnoho způsobů, jak udělat nemožné možným, a jeden z nich je pro všechny druhy trikového snímání společný: kreslený graf, kreslený a loutkový film i oživený předmět jsou založeny na snímání po jednotlivém okénku.
Podstatný rozdíl je v tom, že v kresleném grafu nebo v kres-

leném filmu je kamera zavěšená na jednom a témž místě trvale a obraz snímá pouze z jediného přímého pohledu. V loutkovém, trikovém a věcném filmu snímá kamera obraz v prostoru, za nejrůznějšího osvětlení a z nejrůznějších úhlů. To byl tedy pro Ladislava Zástěru přechod do jiné oblasti filmu, kde mohl uplatnit své technické zkušenosti získané v oddělení kresleného grafu, zlepšovat, vynalézat a ověřovat si mnohé, aniž by při tom něco riskoval.
Jeho prvním zásahem do mé práce byla snaha zavést pořádek. Byl známým puntičkářem, nesnášel nepořádek a mně zase nezbývalo času na třídění hřebíčků, špendlíčků a jiných věcí potřebných při fázování. Byla jsem však ochotna asistovat při zhotovování nejrůznějších pomůcek a zlepšováků, které byly podle něho k práci nezbytné. Tak se stalo, že jsme především začali zhotovovat přenosnou bedničku, rozdělenou na přihrádky různých velikostí, v níž měly své místo všechny věci pro fázování. Dodnes tu bedničku mám, velmi dobře mi sloužila, ale tak jako ona, tak i jiné věci, třebaže byly užitečné a filmu prospěly, dobu natáčení prodlužovaly. Náš první loutkový film Ferda Mravenec byl hotov až za sedmnáct měsíců. Bylo to jistě neúnosné jak pro podnikatele, tak pro mne; já musela při dokončovacích pracích žít z úspor, které měly být mou odměnou. Nemohu a nechci vinit ani sebe ani jiné, že jsem dobu natáčení o tolik prodloužila. Zavinily to nepředvídané okolnosti a nezkušenost s prvním loutkovým filmem. Jsem a vždycky budu vděčna těm, kteří mi k této práci dali tehdy příležitost, nesli riziko zodpovědnosti se mnou a umělecky mě podpírali. Byl to především Elmar Klos, který bděl nad tímto prvním pokusem zcela nezištně a neokázale od samého začátku až do konce, a díky jemu dopadl film Ferda Mravenec dobře. Nadšení pokračovat v loutkovém filmu dál však ochablo, byly jiné starosti, a vážné. Vedení filmového ateliéru na Kudlově se ujali Němci. V té době jsem dostala za úkol opravovat podle titulkové listiny filmové mutace. Byla to práce, při níž se dalo myslet na mnoho jiného. Třeba na to, že budu-li ještě někdy dělat další loutkový film, půjdu na to docela jinak. Proč film tak nesmírně pracný, s takovým počtem loutek, když by to mohla být jedna, která by zapůsobila svým oživením v prostředí, kde by to divák neočekával a kde by jí mohl být spoluhráčem

člověk. Byl by to pravý opak než u sovětského Gullivera, kde se člověk pohybuje ve světě loutek. Zde by žila loutka v prostředí člověka. Zda by to měl být člověk dospělý nebo dítě, o tom jsem zatím neuvažovala, šlo mi spíš o to, zkusit hru loutky s člověkem.

Loutka v souhře s člověkem

Spojení hry loutky s člověkem jsem zkoušela tajně ve svém prozatímním bydlišti, ve společenském domě. Nejprve jsem zkoumala, jak bude vypadat oživlý panáček v reálném prostředí. Běhal po koberci, vylézal vzhůru po mých cestovních kufrech, po stole, kde stála váza, telefon, popelníček, zápalky. Vymýšlela jsem hru s předměty, které jsem měla ve skromném hotelovém zařízení k dispozici, a z nouze se stala ctnost. Hlavním dějovým prostředím se stal stůl s několika rekvizitami. Měl skleněnou desku, v níž se odrážel skleněný džbán s vodou, popelníček a stolní lampa. Mezi tyto předměty jsem postavila loutku. Pohled na loutku v tomto prostředí byl docela zajímavý. Pokud ovšem loutka stála, nebylo to nic neobvyklého, překvapení mělo nastat, až v tomto prostředí ožije. Ožít znamená dát se do pohybu. A tu vyvstala otázka, jak panáčka na skleněné ploše stolu upevňovat.
Svádělo to vymýšlet bůhvíco, a nakonec to bylo velmi prosté. Stačila mi k tomu olepovací páska z filmových krabic. Na botičku panáčka jsem nalepila tenkou vrstvu korku (aby se dala měkce přitlačit ke sklu) a na tu jsem připevnila pásku lepem ven. Panáčka jsem postavila do vychýlené pozice a upevnila jen na jedné noze. Přitiskla jsem ji lepem ke skleněné ploše stolu a čekala, zda upadne. Stál. Stál vychýlen z těžiště po celé dvě hodiny, než jsem se vrátila z biografu, a to byl úspěch. Jistota, že lepicí páska panáčka udrží na skle v každé pozici a že se na ní bude moci pohybovat, aniž by po sobě zanechal jakékoliv stopy.
Teď mi nic nebránilo, abych si na skleněné ploše nevyzkoušela pohyb. Co jiného vymýšlet pro pohyb na skle, které tak připomíná ledovou plochu, než právě bruslení? Zkusila jsem na známou bruslařskou melodii exhibici na skleněné ploše stolu, a na základě tohoto pokusu vznikl film Vánoční sen.
Dále jsem si chtěla vyzkusit pohyb loutky snímaný současně

s pohybem člověka, přestože lze této spojité hry dosáhnout i mnoha jinými způsoby, které jsou však někdy velmi pracné, složité a náročné na techniku. Jsou to různé statické masky, putovní masky, zadní či přední projekce pomocí dvoupásů, kdy je herec nasnímán předem na normální frekvenci (tj. 24 okének za 1 vteřinu) a dodatečně se do obrazu snímaného po jednotlivém okénku vkopíruje. Barevný film přinesl ještě další komplikace, neboť překopírováním se barvy značně zkreslují a trik se tím prozrazuje.

Způsob, který jsem chtěla vyzkoušet, vyplynul z možností, které mi poskytovala má triková kamera seřízená na jednookénkové snímání. (Kamera, která se po sejmutí jednoho filmového okénka zastaví na dobu, jakou k vytvoření následujícího pohybu potřebujeme, snímá na stisknutí tlačítka vždy jeden obrázek.) Snímat pohyb herce a loutky současně je sice technicky jednodušší, klade však velké nároky na trpělivost a ukázněnost herce, protože i nepatrný pohyb ruky je velmi únavný právě v té pomalosti, kterou na člověku vyžaduje obsluha loutky a kontrola pozvolna vytvářeného pohybu. Tak třeba pouhé zvednutí ruky v souhře s loutkou může trvat deset až patnáct minut.

Na mém pokusu spolupracoval Štěpán Adamík, který tehdy pracoval v laboratořích. Byl velmi klidný, a právě takový klid a trpělivost jsem pro zdlouhavou práci s loutkou potřebovala. Omezila jsem v jeho hře gesta na minimum. Nechala jsem ho spát s hlavou položenou na stole a panáček k němu měl přijít a probudit ho zataháním za vlasy. Pracovala jsem s loutkou velmi rychle, protože mi nešlo o výkon loutky, ale o její souhru s člověkem.

Pokus se však vydařil. Ukázalo se, že člověk by déletrvající pohyb při snímání jednotlivého okénka po okénku dlouho nevydržel a trhavý pohyb by se přece jenom v delším záběru prozradil.

Vyhlídky mé další tvůrčí práce vypadaly tak, že bych buď musela pracovat na tom, co bych dostala jako úkol od těch, kteří se ujali vedení našich ateliérů, tak jako náš kreslený film, nebo rozvíjet vlastní fantazii a vymýšlet náměty, které sice podléhaly připomínkám a zásahům německého vedení, ale zůstávaly v podstatě mými. Tak se můj příběh o nemocné holčičce, kterou v jejím horečnatém snu obveseluje její poho-

zený panáček, změnil ve Vánoční sen. Scénář vypracoval a také film režíroval Bořivoj Zeman, animoval Karel Zeman, který v té době přešel z reklamního oddělení firmy Baťa k nám do Zlína. Poslal na ukázku svůj amatérský pokus na úzkém filmu, byl velmi zdařilý a nic nestálo v cestě tomu, aby se oddělení rozšířilo a obohatilo o dalšího schopného tvůrčího spolupracovníka.
Někteří lidé se domnívali, že se mi stala křivda, když Karel Zeman zaujal ve Vánočním snu mé místo. Musím vysvětlit, že se tak stalo plným právem. Jeho zkušenosti v hledání a v pokusech byly asi stejné. Rozdíl byl jen v tom, že zatímco on zkoušel amatérsky, mně umožnili ve Zlíně udělat film v náležitém prostředí a za lepších podmínek. Tato okolnost mě však v soutěži s ním neobhájila, jeho zkoušky na Vánoční sen byly mnohem lepší, a proto mé místo právem zaujal.
S loutkou z Vánočního snu jsem chtěla pokračovat, protože mě neustále lákalo další práci si usnadnit a snažit se vyhrát děj s jedinou loutkou, a zase v souhře s člověkem. Tentokrát to měl být chlapec. Bořivoj Zeman na základě mé myšlenky vypracoval filmovou povídku s názvem Čaroděj. Místem děje byla tentokrát půda. Chlapec najde mezi haraburdím loutkové divadélko a prožije s jeho aktéry malé dobrodružství. Již při natáčení hrané části chyběla ta pravá nálada. Každý chtěl být při velkém okamžiku zakončení války nějak užitečný, nějak v akci a po ruce, až bude každého třeba. Mnozí odešli do Prahy a my, co jsme zbyli, jsme v očekávání velkého okamžiku bezradně bloudili od ničeho k ničemu. Konec se nezadržitelně blížil. Náletů přibývalo, Němci prchali, ateliér byl dočasně uzavřen. Fronta se blížila, palba se stupňovala — ateliér na Kudlově byl zasažen. Zásah nebyl velký, ale přece jen vznikly škody, i ta, že jsem započatý film nedokončila. Nelitovala jsem. Mé myšlenky byly po posledních prožitcích takovýmto námětům už hodně vzdáleny. Zrál ve mně jiný nápad. Nepodařilo se mi vymyslet děj pro jedinou loutku, jak jsem si neustále přála, ale spíš naopak. Novým nápadem jsem se dostala do spousty práce. Nová látka si ji vyžadovala. Byla to Vzpoura hraček.
Můj děj začínal vetřelcem, který jde za lupem a omylem vnikne do hračkářské dílny. Tam se proti němu všechno spikne a staví se mu do cesty. Elmar Klos, jemuž se tento námět

líbil, vnesl do příběhu postavu mnohem aktivnější, postavu z doby čerstvě zažité — gestapáka. Konečně se na plátnech kin podruhé objevila loutka v souhře s člověkem, tentokrát s plným dramatickým využitím. Chtěla jsem tu ukázat, jak by se asi zachovaly hračky, kdyby je někdo ohrožoval, a tak vlastně vyrostl příběh o jejich vzpouře. Vzpouře proti násilí, kterou za doby německé okupace každý cítil, ale jen silní jedinci se odvážili...

Hračky zpočátku počínání gestapáka jen tiše přihlížely, jen v malých náznacích bylo tušit záměr nebo úmysl. Jako první se projevila kukačka ve starých hodinách, potom panáček stojící na polici. Opička už si troufla víc, když gestapákovi podrazila lahví nohy a on upadl, kukačka v hodinách se neovládla a směšně zakukala, gestapák po ní střelil, netrefil ji, ale zato hodinové závaží, které ho omráčilo. V té chvíli nastala společná akce všech ostatních hraček. Koníci se rozřehtali, kachničky rozštěbetaly. Všichni se šli podívat na poraženého zblízka. Opička za pomoci ostatních panáčků, slona a soustruhu vyzula gestapáka z jeho vysokých okovaných bot, vysvlékla z uniformy, a ten v ponožkách a košili ztratil všechnu důstojnost. Jeho nemohoucnost vyprovokovala pejska, který byl surově odkopnut, k činu. Kousl gestapáka do palce u nohy a pak to doopravdy začalo. Gestapák procitl z mrákot, začal střílet po hračkách, rozstřílel na kusy skleničku, v níž se schovalo nevinné batole, a ve slepé zuřivosti vystřílel všechny náboje. Nepomohlo, že zapálil skříň, v níž se hračky ukryly, protože požár uhasily hračky-hasiči, nepomohla mu ani žádná jiná obrana, protože do boje nastoupili vojáci, kanonýři a letadla. Strhla se bitva, v níž dostal gestapák několik zásahů a byl rád, že se zachránil skokem z okna.

Vítězství hraček nad gestapákem uspokojilo malé i velké diváky skoro všude na světě. Děti pochopily význam společného boje proti krutosti a násilí, dospělí si připomněli nedávnou válku, kterou byla postižena řada národů. Vzpoura hraček byla poslána do soutěže Mezinárodního filmového festivalu v Benátkách, kde získala první cenu za nejlepší film pro děti. Tehdy mi poslal Oldřich Kautský prostřednictvím rozhlasu tento dopis:

Milá paní Týrlová,
tohle je jistě nezvyklý způsob seznamování, ale já si nemohu pomoci. Setkají-li se na cestách dva Češi, stanou se rychle přáteli, třebaže by podle svých povah a postavení doma vedle sebe chodili bez povšimnutí. A na tuto snadnost navazování styků se odvolávám, i když Vy jste ve Zlíně a já v Benátkách. Dostalo se mi však příležitosti být s Vámi uváděn v lichotivou souvislost, a proto mi dovolte, abych se Vám představil.
Jsem jediný český filmový novinář na benátském festivalu mezi dvěma sty padesáti žurnalisty cizími. A dnes, po premiéře Vaší Vzpoury hraček, dostávám na potkání gratulace. Ať je to na malém parníčku, který tu nahrazuje tramvaj, v bludišti mostů, uliček, podloubí a nábřežíček, jež tu jsou místo našich normálních ulic, ať je to u oběda nebo v kinu, kde trávíme polovinu denního i nočního času, všude ke mně přicházejí Italové, Francouzi, Mexičané, Švýcaři a gratulují mi k Vašemu filmu.
Podivná věc, nedají si vymluvit, že na tom nenesu ani trochu zásluhy. A proto Vám děkuji, že jste mně i jim způsobila tolik radosti. Váš loutkový film, plný neobyčejné poezie, humoru a vtipu, dělaný s tak okouzlující trpělivostí a technickou dokonalostí, zvítězil na celé čáře.
Prosím, přijměte ještě jednou dík za to, že jsem se stal bez zásluhy v Benátkách známým. Ukazují si na mne prstem a říkají, že jsem Čechoslovák, který dovede říci, jak, kde a kdy byl vytvořen ten krásný film.

Návrhy k filmu Vzpoura hraček dělal zčásti Rudolf Prokop, absolvent zlínské školy umění, část jsem použila přímo z hračkářského obchodu. Všechny loutky zhotovil a pro film upravil můj tehdejší spolupracovník Josef Hanzl. Byl to takový všeuměl. Ovládal soustruh na dřevo, na kov, dovedl rozebrat a spravit kukačkové hodiny stejně jako šicí stroj nebo automobil. Také při natáčení hrané části nám byl velmi užitečný. Měl na starosti všechny výbušniny, a žádná neselhala. Ani ta, která se měla vznítit v gestapákových kalhotách. Mohutně čoudila po celou dobu jeho zběsilého pobíhání, než vyskočil oknem ven.
Film Vzpoura hraček kladl jiné požadavky než film o Ferdovi, kde byli-žili nějací broučci. A také účinek tohoto filmu byl

pro diváka mnohem překvapivější, protože se odehrával v realistickém prostředí, kde proti člověku ztělesňujícímu zlo vyhrály svou vzpouru pouhopouhé hračky. A protože to byly hračky různých typů, různě reagovaly. Někdy jejich pohyb vyplynul z výtvarného pojetí. Tak třeba námořník, kterého gestapák při hledání loutky Hitlera shodil z police, byl jenom kus obarveného hranatého špalíku. Na jednom konci kulička jako hlava a na druhém dva ploché hranaté špalíky jako boty. V tomto provedení nebyl vůbec chůzeschopný, ale líbil se mi, a proto jsem mu chůzi vymyslela. Nechodil, kolébal se z nohy na nohu, a protože je kolébavá chůze pro námořníka typická, stala se tu z nouze ctnost.
U loutek z klasických pohádek je naprosto jasné, o jaký charakter jde. Hodný král, zlý král, chytrá princezna, smutná princezna, hloupý Honza, čarodějnice, ti všichni mají svůj charakter ve výrazu, v postavě, v oblečení. Výsledný dojem se projeví v režii a v animaci. Mnohem obtížněji se dá vytvořit výtvarně, animačně i režijně jedno z devíti kuřátek, která jsou proporčně, barevně i velikostí navlas stejná, má-li přitom být jedno z nich chamtivé a sobecké.
Stejně obtížné bylo dosáhnout toho, aby jednoduché výrazy panáčků a panenek, které měly děti v daném ději vytvořit v hodině ručních prací ve škole, obsahovaly i mimické výrazy, když se tmavému panáčku posmívají, škádlí ho a pošklebují se mu. A což teprve Uzel na kapesníku a vlněné loutky z mých vlněných pohádek.
Oživovat loutky, vytvářet animací jejich charaktery, jejich „duševní“ stavy a vztahy k ostatním loutkám, s nimiž ve společné hře prožívají různé pocity, radost, strach, hněv nebo opovržení, mi dělávalo velké potěšení. A bylo tím větší, čím nesnadněji bylo tyto pocity vyjádřit. Dobrý a nesnadný výsledek mi dával veliké uspokojení. Trpělivost, kterou mám s loutkami a neživou hmotou vůbec, mám větší než s lidmi. Loutka dělá, co chci, a jsou to — až na nějaké mimořádně technické obtíže — jen moje šikovné či nešikovné ruce, dobré nebo špatné nápady, vyjde-li můj záměr či ne.

Jaké potíže může způsobit vyznamenaný film

Vzpoura hraček byla oceněna na festivalu v Bruselu jako nejlepší loutkový film a v Benátkách dostala první cenu za nejlepší film pro děti, a to byla pro mě pohroma. Žádný z mých pozdějších námětů, které jsem předložila k schválení, nebyl uznán za vhodný, protože svým obsahem nepředstihoval vyznamenanou Vzpouru hraček. Napsala jsem námět z hornického prostředí — byl zamítnut; zpracovala jsem pohádku o Palečkovi — neuspěla: napsala jsem příběh o nekonečné práci ženy v domácnosti — nevyšlo to přesvědčivě; napsala jsem příběh dítěte, které se ocitá v nebezpečí, když je samo doma — i to bylo marné. Jako poslední jsem napsala námět na zakázkový film na opravu bot. Byl zákazníkem schválen a já jsem se ironií osudu dostala od vyznamenaného filmu k filmu reklamnímu. A protože šlo o zanedbané boty, pojmenovala jsem film Co jim schází. Muž v zanedbaných botách nemohl ženu okouzlit, ale v opravených botách se úspěch okamžitě dostavil.

Tento film nekladl velké požadavky ani umělecké, ani technické, a tak jsem během práce na něm měla dost času zamyslet se nad nápadem dalším, a to byla Ukolébavka. Příběh jednoduchý, ale náročný na souhru loutky s dítětem, tentokrát s nemluvnětem.

Matka pracuje, dítě pláče a nechce spát. Matka mu dá do postýlky hračku, malou kaučukovou panenku, která po odchodu matky ožije a baví děťátko až do uspání.

Ani tento námět nebyl schválen, a tak mi nezbylo než jej nabídnout továrně Fatra v Napajedlích jako námět reklamní. Továrna námět přijala a já jsem se pustila do přípravných prací. Bylo třeba najít dítě, které by vyhovovalo mé představě. Často jsem se dívala maminkám do kočárků na jejich ratolesti, až jsem jednoho dne objevila opuštěný kočárek s dítkem. Kočárek stál před obchodem. Zvědavě jsem do něho nahlédla. Z kočárku na mě vykoukly dvě udivené modré oči, právě takové, jaké jsem pro hru dítěte potřebovala. Div jsem nezajásala. Hned nato vyběhla z obchodu matka a změřila si mě pátravým pohledem. Chvíle rozpaků a pak jsme se spolu dohodly, že dítko k filmování půjčí. Ne, nebojí se ničeho, je veselé a vůbec nepláče. Nevěřila jsem. Matka

však tvrdila své a pak jsme se o tom během natáčení přesvědčili. Dítě opravdu za celý den nezaplakalo. Jenomže scénář pláč předpisoval, pláč byl nutný a potřebný, matka přece musí pláč dítěte utišit tím, že mu dá hračku. Vlastní matka dítěte nás konejšila tím, ať dítěti uděláme něco, co nemá rádo. A co nemá rádo? Nevěděla. Bylo to mimořádně hodné a neplačtivé dítě.
Natáčení šlo celkem bez obtíží až do okamžiku, kdy si mělo dítě pohrávat s loutkou. Byla to táž panenka, která hrála ve Vzpouře hraček, tehdy ze dřeva, nyní z umělé hmoty, s jedinou kudrlinkou na holé hlavičce. Ta kudrlinka (odpad z umělé hmoty) se dítěti líbila nejvíce. Také ji při prvním doteku panence z hlavy utrhlo. Vyměnili jsme loutku za jinou a jelo se znovu. Dítě tentokrát nejenže kudrlinku znovu utrhlo, ale nacpalo si ji do pusy. Měla jsem strach, že kudrlinku spolkne. Zastavili jsme natáčení a matka kudrlinku dítěti šťastně z pusy vylovila. Jelo se znovu. Dítě s šibalským pohledem čekalo, až mu předstíraná matka panenku podá, a já zas na okamžik, zda i tentokrát kudrlinku utrhne a co s ní provede. Neutrhlo ji, tentokrát držela jako přibitá. Malé prstíčky se o to pokoušely marně. Neovládli jsme se a zasmáli se tomu. Dítě se na nás vyčítavě podívalo, cítilo se podvedené. Natáhlo moldánky a spustilo srdceryvný pláč. Slzy jako hrách se mu kutálely po tvářičkách. Tak přece někdy pláče! Honem jsme toho využili a natočili záběr, kdy má dítě plakat a ztišit se, když mu jeho předstíraná matka podá kaučukovou panenku s kudrlinkou. Dychtivě po ní sáhlo, přestalo plakat (jak bylo ostatně předepsáno ve scénáři) a kudrlinku zase utrhlo. Stopli jsme to v okamžiku, když se na nás vítězně podívalo a rozesmálo se. Dalo by se říci, že to byl současně průzkum inteligence a chápavosti osmiměsíčního dítěte.
Když byla Ukolébavka hotova, byla jsem předběžně pozvána na diskusi s novináři a některými kulturními pracovníky v Gottwaldově. Vyskytly se různé názory i otázky, na něž se mi těžko odpovídalo. V takových případech nebývám dost pohotová. Otázka, komu byl tento film určen a jaké je jeho poslání, mě přivedla do rozpaků. Řekla jsem, že všem maminkám i jejich dětem, a navíc že plní účel reklamní. Tak jsem se dostala z nejhoršího.
Zadostiučinění se mi dostalo teprve v roce 1948, když byla

Ukolébavka vyznamenána na benátském festivale zlatou medailí a v rámci akce na pomoc trpícím dětem šla do celého světa.
Čas přináší tvůrčím pracovníkům mnohé radosti i těžkosti. Někdy je to změna ve vedení podniku, jindy umělecké tvůrčí kolektivy nebo kritika a nejčastěji vlastní nejistota v hledání nových cest a mnohé tápání.

O tom, jak se povedl Nepovedený panáček

V Gottwaldově jsme naléhavě potřebovali dramaturga, aby se staral o literární přípravu. Pokud jsem pracovala na filmu od samého námětu, scénáře, veškeré přípravy loutek, dekorací, animovala a režírovala, někdy to byly i návrhy loutek a téměř vždycky jejich úprava pro animaci, zabralo mi to hodně času. Během práce na filmu mi na úvahy o dalším filmu, na hledání námětu nebo na vymýšlení moc času nezbývalo, ale i tak jsem dělala dva loutkové filmy ročně a jeden mívala v přípravě. Dobře vybraný nebo vymyšlený námět, když techniku filmu ovládáme, je vlastně nejdůležitější; ale z nebe nespadne. Čekání na osvícení duchem svatým nemůže financovat ani zestátněný československý film. V časových mezerách jsem obyčejně dělávala film zakázkový a v získaném čase jsem na nějaký nápad přišla. Jednou to byl příběh o černém mezi bílými a začínal asi takto:
Někdo by vyráběl loutky, buď matka dětem nebo nějaká žena výdělečně. Důvod, aby jedna z loutek byla od ostatních odlišná, měl být takový, že by se na ni třeba nedostalo stejné látky, a z toho by mohl vzniknout mezi loutkami konflikt. Svolali jsme gottwaldovský tvůrčí kolektiv a každý nějakým nápadem přispěl. Jako prostředí jsme zvolili školu, a to mě na chvilku vrátilo do dětských vzpomínek. Dělávali jsme v hodině ručních prací z kapesníčků žabky, myšky, panáčky. Někdo to uměl, někdo ne a někdo ani ten kapesníček neměl. A tak to vlastně mělo být, aby ten kapesníček někdo neměl a udělal panáčka z toho, co měl po ruce — třeba z punčochy. Panáček by se od ostatních lišil, protože by byl tmavý, a klukovi by se nepovedl, protože kluk by byl nešikovný. Tak by vznikl nepovedený panáček. Děti by se zprvu smály jeho tvůrci, a když by se třída o přestávce vyprázdnila, přešel by smích dětí na ty

hezoučké podařené panáčky z bělouckých kapesníčků. Smích by vyvrcholil v posměch a zlobu vůči nepovedenému panáčkovi, a ten by se všemu příkoří nejen čiperně ubránil, ale ještě by svým důvtipem a statečností zachránil před nebezpečím i své nepřátele.
Tento příběh jsem měla velmi ráda a jeho hrdinu ještě víc. Je to příběh, v němž jde o nespravedlivý útlak někoho, kdo nemůže za svůj vzhled.
Klasické pohádky mají morálku jiné doby. Cílem štěstí bývá obyčejně pytel peněz, odměnou za statečnost královský trůn a sňatek s princeznou. Něco takového jistě pohádkám na půvabu neubírá, bývají v nich i cenná zrnka moudrosti, ale na světě jsou i jiné hodnoty, než je bohatství, moc a sláva, a jsou trvalejší!
Také je mnoho pohádek, které vzbuzují děs a hrůzu. Přes všechen obdiv a úctu ke Karlu Jaromíru Erbenovi budu vždy říkat, že jeho Kytice nepatřila do školních čítanek. Nechci a ani nebudu nikdy srovnávat autory klasických pohádek s autory pohádek dnešních, to je záležitost pedagogů, budu se jen vždycky spíš přiklánět k těm, kteří dětem vyprávějí o radostech světa, v němž žijeme.
Mám ráda dnešní dětskou literaturu, rozhlas a televizi, loutková divadla a samozřejmě to, co dělám sama, filmy pro děti. Mám také dobré svědomí, že jsem svou tvorbou dětské duši nikdy neublížila. Chci, aby v mých filmech život panáčků, panenek, zvířátek i věcí plynul před očima dětí jako neškodný sen, aby dobro vždycky nad zlem zvítězilo, aby si děti musely zamilovat panáčka, jemuž se stane nespravedlivé příkoří, aby viděly na vlastní oči, jak to dopadlo se sobeckým kuřátkem nebo jak se vzbouřilo všechno prádlo proti uzlu na kapesníku, který nesplnil svůj úkol připomínat.
Snad proto, že mluví řečí srozumitelnou dětem i dospělým, má loutkový film oblibu všude na světě. Dovídám se o tom z korespondence dětí z domova i z ciziny a z tiskových zpráv z festivalů. Musí mě potěšit, když pouhý hadrový panáček v krátkém loutkovém filmu vyjádří myšlenku tak aktuální, jako je problém ras. Mám tento film ráda už proto, že je můj od začátku do konce. Kromě hrané části jsem pracovala na námětu, na scénáři, výtvarně vyřešila loutky, animovala a režírovala.

Scénář Nepovedeného panáčka jsem dělala s Ludvíkem Tomanem: on hranou a já loutkovou část, a tak jsme také chtěli film režírovat. Nedošlo k tomu, a proto jsem v letních měsících, kdy jsou všichni režiséři buď v plné práci nebo na dovolených, sháněla marně režiséra. Smutná a bezradná jsem si cestou z Barrandova říkala jako v té pohádce: koho potkám, toho si vezmu. A potkala jsem režiséra K. M. Walló.
Doba natáčení nebyla právě nejvhodnější, bylo před školními prázdninami. Vybrali jsme houf dětí, dvě z nich pro hlavní role, a začalo se zkoušet. Při vší nervozitě dětí i matek před školními prázdninami šlo všechno dobře. Pouze v den natáčení došlo k malému překvapení. Holčičky namísto s půvabnými copánky přišly s nakadeřenými vlásky a kluci místo s ježatými kšticemi přišli ostříhaní.
Obtíže nastaly při natáčení trikových záběrů s živou kočkou. Kdo nevěří, ať zkusí, jaká je s kočkou domluva. A to byla nějaká kočka!
Vychovala jsem si pro jistotu dvě, a přímo v prostředí ateliéru. Ateliér, to zní příliš honosně pro dřevěnou nazeleno natřenou boudu. Zrodila se v ní většina mých filmů a tam také vyrostla dvě moje koťata v kočky. Ta chytřejší se proslavila. Některé záběry s kočkou jsem natáčela na své zahrádce poblíž filmového ateliéru, kam jsem obě kočky na neděli rekreačně brávala s sebou do své dřevěné chaty. Kočka-herečka se mi nesměla v době natáčení ztratit, a proto jsem ji střežila jako oko v hlavě. Na procházky do luk chodila jen v mém doprovodu. Zastavovala jsem se s ní u myších děr a vůbec jsem respektovala její kočičí zájmy. Taková procházka s kočkou po lukách a mnohá zastavování u myších děr, to bylo jistě neobvyklé. Děti z okolí na mne volávaly: Pasete kočku?
Záběry natočené v exteriéru, to byla pro kočku ještě jakás takás zábava, i když musela dělat, co nechtěla, ale v ateliéru, to už pro ni bývala muka. K honičce za panáčky kolem stolu jsme ji jednoduše vyprovokovali myší, taženou na provázku. Horší bylo, když měla podle scénáře dostat klubkem do hlavy a vyskočit oknem ven. Buď jsme se strefili klubkem do její hlavy a ona zalezla, nebo jsme se nestrefili a ona vyskočila oknem a marně jsme ji hledali. Nemohla chudinka pochopit, kde se ve mně vzala krutost, že jí nechám ubližovat a hned na

to ji něžně chlácholím a znovu stavím na místo, kde na ni vrháme prudké světlo a kde musí čekat na ránu do hlavy. Byla to jen rána klubíčkem z vlny, ale protože se to do zbláznění opakovalo, měla toho i kočka dost a skoro se zhroutila. Zahrnula jsem ji láskou, jakou kdejaká kočka nezažije, až se v okolí vyslovovalo přání být kočkou paní Týrlové. Přála jsem si to často také.

U filmu se dějí mnohé věci s kočkou i pro kočku, ale to druhé mi tak nevadí, jako to, co někdy musí vydržet zvířata pro zábavu lidí.

Je stejně kruté, že je zabíjíme a jíme, jenomže týrání zvířat je mnohem horší. Vůbec nesnáším býčí zápasy a nechápu, že taková podívaná může bavit ženy. Jednou jsem zapnula televizor. Svižný toreador právě zasazoval ránu do býčí šíje, a ještě než jsem vstala ze židle, abych televizor vypnula, býk nad toreadorem vyhrál – probodl ho rohama. Vůbec mě to nedojalo.

Za něco něco

Po filmu Nepovedený panáček jsem chtěla natáčet Čapkovo Povídání o pejskovi a kočičce. Výtvarnice Zdena Skřípková mi velmi pěkně udělala pejska i kočičku a mně se s nimi zkoušky vydařily. Náhlé rozhodnutí vedení Kresleného a loutkového filmu v Praze mi radost z této práce pokazilo. Povídání o pejskovi a kočičce měl dělat Kreslený film v režii Eduarda Hofmana a já jsem dostala náhradou pohádku Devět Josefa Kožíška. Byla to slabá náhrada za Josefa Čapka, ale jeho kreslená předloha už sama vybízela k zpracování filmem kresleným.

Příběh prostinký a zcela jasný obsahem, výtvarně nenáročný. Dvorek, kvočna s kuřaty a kousek bezútěšné pláně. Přidala jsem si tam o dvě domácí zvířata navíc, pejska a kočičku.

Devět žlutých kuřátek se batolilo po dvorku a jedno z nich mělo ukázat, že je povahově jiné. Jistě to bylo možné ukázat hrou, ale v houfu stejných žluťásků by se byla povahová vlastnost jednoho z kuřátek těžko poznala, kdybych si nepomohla barevným zásahem na křidélkách, na hlavičce a výrazem očí. Tmavší zabarvení hlavičky, konečku křidélek a výraz očí mi to usnadnil. Stačilo světlé okruží, v němž se

zřitelnice pohybovala, a oko dostalo výraz dravce. Ostatní dotvořila animace. Film Devět kuřátek jsem dělala velice ráda, líbil se mi v jednoduchém vyjádření myšlenky a jen lituji, že stářím ztrácí původní barevnost a to nejhezčí, co je na kuřatech: barva žlutá neúprosně mizí.
Filmem Devět kuřátek jsem pokročila kupředu posilou několika spolupracovníků. Byl to Jan Dudešek, absolvent Uměleckoprůmyslové školy v Gottwaldově, Růžena Halasová-Magniová a Rostislav Magni z brněnské školy profesora Langra a Míla Bráníková, gottwaldovská filmová amatérka.
Zdeněk Hrubec, nynější režisér Krátkého filmu v Gottwaldově — bývalý kameraman — se nabídl, že Mílu Bráníkovou do práce kameramana zaučí. A co slíbil, splnil. Zasvítil nám spící kvočnu v kurníku v ranním šerosvitu až do rozbřesku dne, kdy se líhla malá žlutá kuřátka. Zasvítil nám dvorek a pustou planinku, kam kuře uteče s makovicí, aby se nemuselo s ostatními dělit, zařídil kruhovou jízdu kamery a tím obohatil pohled na domov kuřátek, když je pejsek táhl ve své boudě všechny domů.
Velkou posilu jsem si vychovala v Janu Dudeškovi. Stal se z něho animátor. Bývala jsem v této práci tak sebejistá, že jsem si vůbec nedovedla představit, že by mohl animovat mé filmy někdo jiný než já sama. Měla jsem vždycky potřebu se v něčem projevit, a v animaci jsem k tomu našla příležitost. V přístupu k této práci mívám zvláštní pocit oproštění a lehkosti, zpívám si nebo pískám bez ohledu na své okolí, a to je bezesporu nejlepší důkaz dobré nálady. Někdy ovšem ta dobrá nálada ochabne. Animace je práce vyčerpávající. Vyžaduje nejen citlivý dotek, ale i manuální zručnost, zkrátka vědět si rady za všech obtížných situací, umět si pořídit různá technická pomocná zařízení, která usnadňují práci, vědět, která to jsou a jak je zhotovit.
S každým materiálem, z něhož jsou loutky vytvořeny, se pracuje jinak, každý vyžaduje jiné ztvárnění výtvarné i animační. Dřevo, porézní guma, kov, látka, vlna a kůže jsou materiály, s nimiž se pracuje převážně, a musí se vědět, co je pro který materiál vhodnější k dosažení pohybu. Kam kloub, kam drát, kam olovo a jak si poradit s jemnou vlnou.
Zmechanizovat pohyb loutek nelze, ten musí být pro každou postavu individuální, a proto musí být loutka pro takový

pohyb individuálně řešena. Tvoření a vytváření je až příliš okřídlené a zprofanované slovo, ale tady se nedá obejít, pohyb loutky se vytváří.

Kdo pohyb vytváří, musí se umět kolem sebe dívat. Je docela zajímavé sledovat pohyby lidí při práci, při řeči, při zábavě, nebo mimickou hru lidského obličeje. Stejně zajímavé je pozorovat zvířata. Takové odpozorované pohyby se dají přenášet na loutky. Horší je to s oživenými věcmi.

Nápadů jsem měla dost, ale problém byl vždycky s technikou. Ach, technika! Vzpomínám si, jak jsem s ní bývala vždycky na štíru. V bývalém Elektajournalu jsem pracovala se starou kamerou ernemankou. Snímání obrazu se dělo dotekem nohy na šlapadlo. Marně jsem na něj někdy šlapala, výsledek se nedostavil. Na mé úpěnlivé volání o pomoc přicházíval inženýr Jindřich Brichta, starý filmový teoretik a praktik, a říkával s povzdechem: Inu, žena a stroj... a to měla být moje pohana. Během opravy mi obvykle udělal přednášku o správném a nesprávném zakládání materiálu do kamery nebo o tom, jak jsou pro klid kamery důležité pojistné kolíčky, které ovšem dotyčná kamera neměla, jakou funkci plní bovden při snímání po jednotlivém okénku a jak se má opatrně noha dotknout šlapky, aby se nesjela dvě nebo tři okénka namísto jednoho. Zkusila jsem to před ním, šlo to, odešel, a zas to začalo zlobit. Dodnes nevím proč.

Gottwaldov nebo Brno?

Jednou mně generální ředitel Československého filmu Oldřich Macháček položil otázku, zda bych se svým oddělením nechtěla přejít do Brna. To bylo pro mne těžké rozhodování. Gottwaldov se mi stal po odchodu z Prahy druhým domovem, těžko bych si zvykla jinde.

Brněnští mi však vycházeli vstříc ochotou vybudovat z Alšova pavilónu studio podle mých přání a návrhů, což mi vedení gottwalovského studia nemohlo poskytnout. Stále jsem pracovala v dřevěné boudě, kterou za války postavili Němci, a vyhlídky na lepší pracovní prostor jsem neměla žádné. Ani byt jsem v Gottwaldově nedostala. Léta jsem bydlela v hotelu, než jsem si postavila další dřevěnou boudu k bydlení.

V Brně je kulturní život přece jen bohatší než v Gottwaldo-

vě, víc příležitosti k spolupráci se spisovateli a s výtvarníky. Kromě toho jsem cítila, že ti, kteří si mě do Brna přejí, to myslí upřímně.
Bylo třeba zvážit příjemné s užitečným a rozumným. Přejít do Brna znamenalo začínat po létech úplně znovu. Již sama přestavba Alšova pavilónu by si vyžádala mnoho mého času, nemohla bych se věnovat plně své práci, zastavila bych se. Také zařizování nového pracoviště bylo nad mé síly. Nebyla tam laboratoř, mechanická dílna, truhlářská dílna, musela bych rozšířit své oddělení, zajistit pro ně práci, organizovat a organizovat na úkor své tvůrčí práce.
Zůstala jsem v horších podmínkách v Gottwaldově. Z návštěvy z Brna a ze setkání s kulturními pracovníky jsem vytěžila jedinou věc — Zlatovlásku přebásněnou Josefem Kainarem.

PRÁCE S LOUTKOU

Když se Hermína Týrlová rozhodla pracovat s loutkou, měla za sebou bohatou animátorskou zkušenost a praxi z reklamních i programových kreslených filmů. Oživovala v nich čáry, grafy, písmenka, kreslené figurky, zvířata, předměty. I když se v polovině třicátých let pokusila o animaci loutky v Tajemství lucerny, přece jen o pět let později, při realizaci Ferdy Mravence, navázala na estetiku kresleného filmu, zejména ve výtvarně animačním projevu, ve způsobu pohybového vyjádření akce. Vyšla ze zkušenosti, že v reklamním filmu musely být všechny prvky obrazu v pohybu, aby upoutávaly divákovu pozornost. A tento princip stálého pohybu a akce přenesla Týrlová také do práce s loutkou: hledala pro ni maximální akčnost. Snad proto při rozhodování mezi třemi náměty, Karafiátovými Broučky, Betlémem (básnička, kterou napsala v polovině dvacátých let) a Sekorovým Ferdou Mravencem, padla volba na poslední z nich. Sliboval akčnost, a navíc — groteskní výtvarná stylizace hmyzích hrdinů byla členitostí tělíčka blízká kocouru Felixovi, kterého několikrát oživovala v reklamním filmu. Týrlová přijala a rozvedla Sekorův humoristický princip a současně rozšířila akčnost z postaviček na všechny prvky prostředí: každá postavička druhého plánu dostala svůj „akční" motiv (Cvrček, Šnek, muzikanti), Týrlová

našla pohybově akční uplatnění pro květiny, hrachový lusk, houbu... Přitom další zkušenost, získaná z reklamního filmu, pro který je organizujícím principem hutnost a přehlednost sdělení o propagovaném předmětu, ochránila autorku při tomto „rozpohybování“ loutek a přírody před chaotičností a nepřehledností obrazu. Dala fabuli řád. Ale zároveň si již při realizaci Ferdy Mravence autorka uvědomila, že má-li v loutkovém filmu pokračovat, bude se muset při práci s loutkou zabývat více její specifičností a nechat ji fungovat v její nejvlastnější poloze, která je dána její hmotností, výtvarným řešením, materiálem a typem, a tyto faktory zvýraznit filmovými prostředky.
Prvním krokem na cestě za specifičností loutky bylo oživit loutku v reálném prostředí, zdůraznit její materiálnost. Při realizaci dalšího filmu, Vzpoury hraček, se vrátila k prvnímu inspiračnímu impulsu, k Ptuškovu Novému Gulliverovi. Zvolila však přitom opačný postup: akci oživených hraček s živým hercem inscenovala v reálném prostředí hračkářské dílny. V dramatickém konfliktu vystupuje člověk (esesman) uprostřed hraček; jeho účast je motivována ideově dramatickým významem příběhu, a oživení loutek jeho agresívním, nepřátelským chováním. Přítomnost živého člověka v souhře s loutkou na jedné straně zvyšuje funkčnost loutky, specifičnost vyjadřovacích prostředků, na straně druhé ovlivňuje stylizaci pohybu, hereckého projevu, gesta a mimiky živého člověka. V animaci hraček se podstatně snížil význam mimického projevu loutky, který hrál velkou roli v hereckém projevu hlavních postav Ferdy Mravence, a zvýšil se důraz na předmětnost loutek, na zachování jejich „hračkovitosti“. Celý soubor pohybových prostředků loutek je v přímém vztahu k jejich předmětnosti; významové dynamičnosti a emociální polohy jejich akce dosahuje Týrlová rytmem pohybu a reakcemi loutek na situaci, vyostřenou surovým chováním a tupostí vetřelce. Přitom nijak neruší důvěrný vztah dítěte k hračce. Její komunikativnosti s dětským divákem dosahuje tím, že hračku antropomorfizuje pohybem v poloze odpovídající způsobu, jakým si dítě s hračkou hraje.
Emociální škálu pohybu loutek rozšířila Hermína Týrlová v Ukolébavce, komponované na paralele nemluvněte a loutky — panenky. Lyričnost výchozí situace, uspávání dítěte

hrou, dává příležitost k poetizaci pohybu loutky. Autorka v něm slučuje taneční prvky s obvyklou dětskou hravostí. To znamená, že novým způsobem využívá animačního postupu z Ferdy Mravence — tance. Ve Ferdovi Mravenci tvořil tanec samostatná čísla. V Ukolébavce má sice panenka také samostatné taneční vystupení s panáčkem za doprovodu rozhlasové hudby, ale kromě toho jsou taneční prvky vkomponovány do akce loutky. Dalším novým momentem ve hře loutky je užší souhra panenky s rekvizitou (rozhlasový přijímač, kytice, láhev s dudlíkem), která není jen součástí reálného prostředí, ale vstupuje do hry jako situačně akční prvek. Ještě těsnějšího sblížení loutky s reálnou rekvizitou dosáhla Týrlová v Nepovedeném panáčkovi. Loutka, akčně omezená na plochu psacího stolu a nejbližší okolí, reaguje na každý předmět, vtahuje jej do své hry (pero, příložník, zrcátko, košíček se šitím) a používá jej v různých významech. V dramatické struktuře příběhu je každá rekvizita funkční a v jejím mnohostranném využití autorka rozšiřuje a tříbí výrazový rejstřík hry loutek, zjemňuje sdělovací a emocionální hodnoty pohybu.
Ve srovnání se Vzpourou hraček a s Ukolébavkou zmenšuje Týrlová v Nepovedeném panáčkovi dramatický prostor pro akci živého herce. Hrané scény tvoří jen expoziční a závěrečnou sekvenci, z nichž vstupuje do hlavního příběhu loutek paralela neobratného chlapce a nevydařeného hnědého panáčka; k přímé souhře loutky s hercem nedochází. Místo člověka je tentokrát protihráčem loutek zvíře, kočka. Ohrožuje panáčky, dynamizuje odvahu, vynalézavost a pohotovost „nepovedeného" hrdiny v boji při obraně ostatních. V animaci loutky používá Hermína Týrlová především akčního pohybu; emocionální polohy dosahuje stylizací situace, souhrou loutky s rekvizitou, kterou rozvíjí v poloze dětské hravosti — oslňování kočky zrcadlovými „prasátky", dětské maškaření se zbytky vlny, využití příložníku k metání koulí... Lyrickou i radostnou tóninu navozuje tancem. Inklinaci k tanečnímu prvku, který je jednou z konstant autorčina animačního umění, prochází celou její tvorbou a vstupuje do jejích filmů i jako motiv námětů (Věneček písní, Kalamajka), vysvětluje Týrlová svým vztahem k tanci: „Mám tanec ráda. Jednak jsem se sama učila tančit, a i když ze mne baletka nebyla, ten pocit

radosti z tance mi zůstal. Zpěv a tanec pokládám za nejradostnější projev člověka. Když se moji aktéři radují, když můj příběh dobře skončí, vyústí jejich radost v tanec. Všechno roztancuji. A roztancovávám to ráda.“

Počáteční etapou loutkové tvorby Hermíny Týrlové se zabýváme podrobněji proto, že každý ze tří filmů znamenal pro její práci s loutkou určitou vývojovou fázi procesu objevování specifičnosti loutky a především v animaci oproštění loutky od postupů kresleného filmu. A v tomto procesu krystalizuje osobitost autorčiny poetiky.

Dříve než vstoupíme do dalšího období, ve kterém autorka usiluje zcela vědomě o rozvoj tvárných prostředků loutkového filmu a dosahuje v něm kvalitativní změny jak v dramatickém typu loutky, tak v práci s ní, bude nutné zamyslit se trochu obecněji nad specifikou filmové loutky, která do značné míry určuje estetiku díla.

Můžeme začít třeba od zcela banálního negativního zjištění, že „loutka není obraz člověka“, že „není náhražkou živého představitele postavy“, a přejít k definicím, v nichž je loutka charakterizována jako „znak dramatické postavy“. K zpřesnění pojmu znak vycházíme z definice Slovníku literární teorie. Podle ní je znak „smyslově vnímatelný předmět nebo jev, zastupující v procesu poznávání či sdělování jiný předmět nebo třídu předmětů a sloužící tak k předávání informací o nich“. Hlavní funkcí znaku je tedy komunikovat a něco někomu sdělovat. K postižení významu znaku v komunikaci loutkového filmu a k jeho aplikaci na loutku je pro nás tato definice příliš obecná. Větší oporu najdeme v pojetí znaku u Ch. S. Peirce, který na základě vztahu znaku k „dynamickému objektu“ (realitě, kterou zastupuje) rozděluje znaky na ikonické (obrazy), indexy a symboly. Do první skupiny, zakládající se na strukturní shodě mezi hmotnou podobou znaku a označovaného, můžeme zahrnout loutky, které reprezentují dramatické postavy a „ve svém konečném uměleckém tvaru mají evidentní rysy smyslově názorné shody a podobnosti s realitou, již znamenají“ (František Sokol). Jako příklad můžeme uvést Zlatovlásku, Jiříka (Zlatovláska), lidské postavy ve filmu Pohádka o drakovi, princeznu, dvorní dámy, prince z Pasáčka vepřů. Druhá skupina je založena na určité souvislosti: znak ukazuje k realitě, ale nejde zde o vztah podobnosti.

V loutkovém filmu to může být jakýkoli předmět, který, oživený tvůrčí fantazií animátora a vynalézavým použitím zvuku, kamery, světla, dostává schopnost vyjádřit svět člověka. Například prostřednictvím do uzlu svázaného kapesníku vystihla Týrlová přesvědčivě vlastnosti a zájmy neposedného hravého dítěte; polský režisér Wladimierz Haupe ve filmu Změna stráže použil k zobrazení dramatu lásky jako aktérů krabiček od zápalek, kterým sice ponechává vlastnosti materiálové (vzplanutí), ale v animaci jich používá k vyjádření různých lidských typů. Konečně jako třetí příklad můžeme uvést znamenitý film maďarského režiséra Ótto Fókyho Hříčky s fazolemi, parodii na pseudohodnoty přecivilizovaného světa. Film je zabydlen drobnými předměty, u kterých významovou funkci směřující do reality má především zvuk.
Už u těchto tří příkladů je patrné , že jde většinou o antropomorfizované předměty vyňaté z běžných souvislostí denní potřeby a zapojené do nových dramatických situací, ve kterých předmět nabývá nového významu. Slovy Jiřího Trnky, „loutkový film mohou hrát reálné předměty a může z toho vzniknout velké drama".
Hermína Týrlová uplatnila ve svém díle předmět-loutku po období pohádek. Když opustila loutku-dramatickou postavu, našla nové tvůrčí impulsy v oživení předmětů loutky. Hrdiny jejích filmů jsou předměty — do uzlu svázaný kapesník, psaníčko, kyblík, skleněná kulička, klubka vlny, šicí potřeby...
Třetí skupina znaků, symbol, „znázornění abstraktního pojmu konkrétním předmětem", hraje v loutkovém filmu významnou roli, zejména tam, kde loutky zobrazují určité etické principy dobra, zla, pravdy apod. Nemusí to být jen ireálné postavy v pohádkách. Ve filmu Hermíny Týrlové Modrá zástěrka jsou všichni tři aktéři — zástěrka, holubice a mrak — symboly abstraktních pojmů, dobra, svobody, zla, přičemž jejich symbolika je zdůrazněna symbolikou barev — bledě modrá, bílá, černá.
Loutka jako dramatická postava se plně uskutečňuje teprve na plátně. Tvůrčí interpretace pohybu má dík trikové kameře bohaté možnosti stylizace pohybu, jež vychází z dramatického a výtvarného charakteru postavy, zvířete nebo oživeného předmětu, z animátorovy představivosti a pohybové fantazie. Vzhledem k významové funkci loutky ve hře může být pohyb

loutky oproštěn i od přirozené logiky formy — rozkládání a přeskupování tělíček loutek, která jsou ve filmu Hermíny Týrlové Kulička složena z kostek, ironicky laděné sestavování těla loutky mladého člověka v expozici Pojarova filmu Romance, pantomimické číslo paňáci s židlí na laně v Paraplíčku. Ve všech případech mají kostky nebo části tělíčka loutky naprostou svobodu pohybu, seřazují se a spojují podle animátorovy imaginace, vynalézavosti a hravosti do rozmanitých seskupení. Získávají vlastní vnitřní život v poloze humorné nebo v ironické vyzývavosti k realitě.
„Animátor si musí umět představit téměř vše a zahrát s loutkou také vše. Je mu dovoleno i to, co nesměl Klubko ve Snu noci svatojánské, hrát muže, ženy, lva, měsíc, deštník a třeba všechno najednou," říká Břetislav Pojar. „Leckterý herec by mu záviděl. Vzpomínám si, jak nám jednou známý český aktér předváděl možnosti rolí pro film Bajaja, v němž je jedním z hlavních účinkujících kůň. Zřejmě proto, že jej na jevišti nikdy hrát nemohl, stále zapomínal na Bajaju, krále i princezny a s náruživostí hodnou krále Leara nám znovu a znovu hrál jenom koně." Tato Pojarova zkušenost z praxe jen potvrzuje to, že animátor musí v pohybu najít výraz pro každé jednání, přetlumočit do gesta myšlení, cítění, vlastnosti, povahu postavy, zvířete nebo předmětu. Disponuje přitom pohybem těla a gestem, které jsou podmíněny situací, dramatickým charakterem jednajícího objektu, jeho výtvarným stylem, materiálem a technickými možnostmi loutky (prostorová loutka, plošková, reliéfní atd.).
Na rozdíl od kresleného filmu je u loutky do značné míry omezena mimika a grimasa. V počátcích loutkového filmu klapaly loutky ústy, koulely očima nebo mrkaly (George Pál), různých výrazů tváře dosahovaly nasazováním hlaviček nebo jejich částí (Ferda Mravenec), domalováním a překreslováním mimiky tváře v emocinálně exponovaných situacích. Ovšem nedostatek mimické možnosti loutky do značné míry vyrovnává dramatické osvětlení, úhel a optika kamery, postavení loutky v prostoru, se kterým je svázána jednotou výtvarného stylu, a záleží na tom, je-li vztahu dekorace — rekvizita — loutka využito ve významové jednotě nebo ve významovém napětí (např. v Bajajovi se vyskytují oba případy). Charakterové, psychické, emocionální rysy dramatické

postavy jsou vtěleny do výtvarné podoby loutek, odpovídající stylu a potřebám autora loutkového filmu. Ve filmech Hermíny Týrlové převažují náznaky panáčků, připomínající svět dětských hraček, oživených předmětů. Karel Zeman směřuje ke karikatuře s velkými pohybovými možnostmi. Pro Trnku je loutka výtvarné dílo-portrét, který přes svou výraznost uchovává kousek tajemství hlavně v neurčitém výrazu očí, a zde je prostor pro animátora, osvětlení, kameru, střih, ale také pro hlasovou intonaci komentátora (Neklan) a práci se zvukem. Tvořivé využití animačních a filmových prostředků podněcuje divákovu fantazii, jeho schopnost asociativních představ, emocionálně aktivizuje umělecký prožitek.
Z hlediska dramaticko-sdělovací funkčnosti pohybu můžeme herecké prvky filmové loutky rozdělit do čtyř kategorií: 1 — akční pohyb (loutka jde, běží, vstává, bojuje...), 2 — gesto popisné, které zdvojuje informaci vyjádřenou již jinými prostředky, 3 — gesto znak (přitakávání, zavrtění hlavou — ano, ne; prst na ústa — ticho, mávnutí rukou — vstupte..), 4 — gesto emocionální, jímž se vyjádří vnitřní hnutí, smutek, radost, odpor, nejistota, strach, překvapení...
Tato gesta se s akčním pohybem prolínají, vstupují do vzájemných kvalitativních a kvantitativních vztahů, mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet, takže jejich vzájemný poměr je pociťován jako interference (účinný prostředek komiky). Přitom má každé možnost stylizace, má vnitřní a vnější rytmus, rozměr. Význam gesta se uskutečňuje ve vztahu k ostatním postavám a k vizuálním prvkům obrazu. Ve Ferdovi Mravenci, Vzpouře hraček, Ukolébavce a Nepovedeném panáčkovi měl dominantní postavení ve hře loutek pohyb akční, který byl nadlehčován tanečními prvky. Ale vynalézavá souhra loutky s reálnou rekvizitou nebo s živým hercem vnesla do akce novou dimenzi a v jejich vzájemném působení a napětí získával akční pohyb emocionální intonaci v poloze humorné, lyrické, dramatické. Např. balancování panenky na pelesti postýlky v Ukolébavce by bez základní situace (uspávání nemluvněte) a bez rekvizity (kopretina) vyznělo jen jako kultivovaně provedená etuda.
Po zkušenostech s loutkou-hračkou se Hermína Týrlová odhodlala vstoupit do světa loutek. První krok — Devět kuřátek — byl celkem opatrný. Jaroslav Boček o něm výstižně

říká, že na prvním filmu nové série „není základní estetická změna příliš patrná". Budeme-li hledat příčinu a kořeny této plynulosti, najdeme je v návaznosti na dětský charakter hrdinů a hravost ve způsobu ztvárnění loutkové akce předcházejících filmů, ale rovněž v návaznosti na autorčinu literární tvorbu z let dvacátých, na básničky pro děti. Říkánkovou formou v nich vypráví drobné příhody psíků, kočiček, vrabců, kuřat... Z nich přešel do Devíti kuřátek ostražitý psík, záludná kočka i jejich filmová antropomorfizace. V podstatě se opírá o literární pojetí, ale je obohacena o některé filmové postupy, v nichž však Hermína Týrlová stále zachovává polohu hravosti. Největší změnou proti předcházejícím filmům je to, že hra loutek nedostává impuls zvnějšku, ale že loutka žije ve svém prostředí, je s ním srostlá a tvoří s ním jeden celek.
Osobitost Hermíny Týrlové krystalizuje v rovině dětského světa. Počítá se zkušeností dítěte, s jeho představivostí a intuitivním vnímáním. A jestliže jí k tomu látka nedává dosti možností, snaží si ji do této polohy přizpůsobit. Při adaptaci Pohádky o drakovi byl tento postup ještě poměrně snadný, složitější situace nastala s realizací Zlatovlásky a zejména Pasáčka vepřů, v němž „zdětinštění" látky je téměř proti duchu Andersenovy pohádky.
Pohádka o drakovi (podle literární předlohy Jiřího Marka) není autorčinu uměleckému naturelu příliš vzdálená. Dokonce jí dala loutkou draka možnost částečně navázat na první etapu tvorby, a to jak výtvarným pojetím — dřevěný článkovitý drak-hračka, tak polohou antropomorfizace, která vycházela z hračkovité naivity loutky, ale současně zachovávala vžitý pohádkový symbol ničivé síly, která se přizpůsobuje současnému světu. Střetnutí pohádkovosti se současností dávalo předpoklady ke grotesce, a autorka k ní skutečně směřovala. Chyběl jí však odpovídající stupeň deformace nebo stylizace k tomu, aby dosáhla „polohy drastické nebo bláznivé komiky", která je jedním ze základních principů grotesky, ale je cizí autorčině osobité poetice. Tak došlo k bytostnému rozporu dvou estetických principů, v němž převládala poetická intonace v souhře chlapce s drakem nad groteskností situací, v nichž se střetává drakova pohádková síla s reálnými možnostmi. Potlačením situace, která je v kla-

sické grotesce zdrojem gagů, stupňovaných až k razantní komice, uvolnila autorka prostor k rozehrání jemnější polohy humoru. Výsledný tvar se však minul s cíli, které autorka sledovala.
Ale rozpor není jen v žánrové koncepci filmu. Pronikl i do hereckého projevu loutek. Hlavní příčinou je roztříštěnost výtvarného pojetí Růženy a Rostislava Magniových. Stylizace draka-hračky je těžkopádná a tím omezuje pohybovou invenci Hermíny Týrlové. Tento nedostatek by nebyl tak markantní, kdyby šlo o loutku v reálném prostředí, tedy o oživený předmět, u kterého už samo oživení vyvolává určitou emoci, určitý druh napětí, jako něco výjimečného, vyňatého z běžného kontextu tím, že je to ozvláštěno pohybem. Další roztříštěnost, která oslabila animaci, je v nejednotném pojetí loutek dospělých (principál, dělníci, malíř aj.) a dětí, typově blízkých hadrovým panáčkům a panenkám z Věnečku písní.
Autorka sice s výsledkem práce spokojena nebyla, ale to neznamenalo, že by se pohádek vzdala. Naopak. Zvolila si látku velmi náročnou: Kainarovu Zlatovlásku.
Jaroslav Boček v teoretických statích věnovaných českému animovanému filmu výstižně analyzuje dobový vliv Jiřího Trnky na adaptace pohádek v animovaném filmu a z několika hledisek jej aplikuje na Zlatovlásku. Ale vedle jakéhosi obecného Trnkova vlivu tu byl ještě jeden moment, který ovlivnil volbu: Kainarova hra, která právě procházela jevišti loutkových divadel a znamenala novou éru v našem loutkářství, éru vysoce kultivované poezie akce a dialogu, měla zásadní význam pro vývoj loutkářské dramatiky u nás. V řadě kritik a rozborů inscenací Zlatovlásky se hovoří o složitosti „zloutkovění" jejich básnických literárních hodnot, které kladou velké nároky na kvalitu interpretace. Erik Kolár vysoce hodnotí „literárně vytříbené věty dialogu, bohaté na krásné myšlenky", ale současně upozorňuje na převahu dialogu nad akcí (zejména v druhém jednání). Jestliže básnické literární hodnoty působily velké starosti divadelníkům, pro které je dialog plnoprávným vyjadřovacím prostředkem, pak ve filmové adaptaci, kdy je těžiště uměleckých vyjadřovacích prostředků soustředěno především ve vizuální složce, se vynořily s daleko větší naléhavostí. Jinými slovy — pro poetické ladě-

ní Kainarova textu, díky němuž dala Týrlová přednost divadelní adaptaci před Erbenovou pohádkou, která se jí zdála být příliš ponurá, musela hledat ekvivalent ve výtvarném pojetí loutek, v prostředí, animaci, v práci kamery, osvětlení, střihu atd. V Zlatovlásce pracuje Týrlová poprvé důsledně s dramatickými postavami. Princezna, král, Jiřík i ostatní jsou situováni do složitější zápletky a ve fabulačně rozvedeném ději mají i složitější psychologii, než tomu bylo u jejích dosavadních hrdinů. Jen Jiříka přizpůsobila Týrlová naivitou a prostotou spíše dítěti než dospělému.

Zlatovláska byla pro Týrlovou terénem naprosto novým a také záludným. A nepomohl jí ani výtvarník Luděk Kadleček. Fyziognomie jeho loutek je zjednodušena do jednoho výrazu a jeho výtvarné řešení nedává animátorům inspirativní impulsy k expresívnějšímu projevu nebo k náznaku niterného dění. Nevýraznost loutek kompenzoval Kadleček detailně propracovanými, až monumentálními dekoracemi, které hlavně v interiérech navozují při funkčním filmovém osvětlení dramatickou atmosféru, ale jsou málo využity v souhře s loutkou. Hlavní oporou Hermíny Týrlové zůstal Kainarův text, který jí od počátku učaroval, ale při realizaci filmu svým rozsahem a dramatickým významem poněkud překryl akci loutek. Jeho omezující vliv si uvědomujeme v těch případech, kdy se od něj Týrlová oprošťuje a navazuje na vlastní poetiku. Jako příklad můžeme uvést scénku, ve které si smutný Jiřík v temné hradní síni kreslí prstem na okně slunce. Je to sice jen malý dějový detail, ale jako jiskra v něm probleskne autorčin cit. Její tvořivý dotek je patrný pointováním akce psíka, který je nejživěji rozehranou loutkou filmu a umožňuje autorce uplatnit polohu animační hravosti a několik roztomilých komických situací v souhře s rekvizitou. Zlatovláska autorku trochu zklamala. Příčinu nedostatků vidí v psychologické složitosti postav a hlavně v skromné příležitosti rozehrát a umělecky rozvinout vlastní polohu, polohu hravosti. Do ní, tentokrát velmi energicky, stylizovala svou filmovou verzi Pasáčka vepřů. A to jak koncepcí postav, tak použitím dětských rekvizit. Zvláště zdařilé je oživení káči, v němž se již objevují prvky budoucí mistrovské antropomorfizace předmětů. Hermína Týrlová rozehrává káču s neobyčejnou lehkostí a volností prostorově i situačně:

káča se roztočí kolem pasáčka, proplétá se mezi dvorními dámami, víří před princeznou, doráží, upozorňuje na sebe tak, jako by byla zhmotněnou myšlenkou a přáním pasáčka-prince. Týrlová děj Andersenovy pohádky značně zjednodušila a získala tak prostor pro rozehrání motivu v několika významových rovinách (gag s růží). Tento postup dostává v další autorčině tvorbě, při níž pracuje s materiálem, pevné místo v jejích vyjadřovacích prostředcích. Zde se, myslím, dostáváme k dalšímu osobitému rysu stylu Hermíny Týrlové, k básnivosti pohybu. Její animace od počátečního akčního pohybu přechází k významovému použití expresívního gesta, k vyjádření široké škály emocionálních odstínů aktéra, ať jde o postavičku nebo předmět, aniž by si při jeho antropomorfizaci pomáhala fyzickou podobou člověka.
Sdělnost, výmluvnost a asociativní zkratka pohybu jsou hlavními zdroji antropomorfizace předmětů a materiálů. Mistrovským dílkem v této oblasti je Míček Flíček, natočený podle knížky a loutkové hry Jana Malíka. Při jeho realizaci odmítla Týrlová jakoukoli vnější výtvarnou antropomorfizaci, ponechala mu jen jeho předmětnost a jí odpovídajícím pohybem vyjádřila všechny projevy zlidštění: zavrtěním, poskoky, změnou rytmu, nepatrným vychýlením a zastavením. Autorka vpojila do děje míč s vlastnostmi dítěte — dovádivost, trucovitost, strach, radost — aniž by přitom narušila jeho předmětnost. Později své zkušenosti z Míčku rozvinula a prokomponovala při oživení vláčku (Vláček kolejáček), v animaci kapesníku svázaného do uzlu (Uzel na kapesníku), kuličky (Kulička)... V animaci předmětu-loutky objevuje umělkyně nové filmové hodnoty pohybu volně se přeskupujících špalíčků a kuliček. S osobitou fantazií, hravostí a humorem předvádí divákům dynamické peripetie souboje uchvatitelů o duhovou kuličku. K tomu, aby jej v plném rozsahu rozehrála, nepotřebuje již detailně propracovaná pozadí. Mnohem lépe se jí pracuje s náznakem dekorace nebo barevnou plochou a filmově dramatickou funkci přejímá významově mnohoznačný pohyb, animace. Ale zde ke kultivované animaci přistupuje další umělecký element, který autorka postupně mistrovsky zvládla: materiál.

TVOŘIVÁ AKTUALIZACE MATERIÁLŮ

Hovoříme-li v souvislosti s dílem Hermíny Týrlové o jejím kultivovaném tvůrčím přístupu k materiálu, máme především na mysli jeho umělecké uchopení, využití specifických fyzikálních vlastností nového staviva a jeho struktury k dosažení nových filmových hodnot. „Prostorová animace hledá neustále nové materiály, které by daly výtvarníkovi a režisérovi možnosti originálních postupů, a to jak ve vrstvě vizuálně plastické, tak i dramaturgicko-obsahové: přitom oživená hmota (stavivo) nemusí nutně napodobovat podoby lidské nebo zvířecí. Na plátně mohou vystupovat kostky stavebnice, elementy nezformovaných struktur ovládané pohybem, který vychází ze specifičnosti daného materiálu a plní optické kompozice autora, mnohdy i bez konkrétního děje." (Jerzy Giżycki, Z gliny ulepeni. Film 1965.) Hledání materiálů pro loutkový film souvisí s jeho podstatou — oživením neživé hmoty. Způsob jejího použití je různý a je vymezen dvěma krajními přístupy:

1/ Autor si zvolí vhodný materiál na základě předem promyšleného námětu; od materiálu pak požaduje, aby splnil jeho výtvarné, animační a dramatické představy, aby zvýšil emotivní působivost příběhu.

2/ Autora zaujme určitý materiál, inspiruje ho a svými fyzikálními vlastnostmi a strukturou napovídá ještě nevyužité tvůrčí možnosti; ovšem aby mohl tento materiál umělecky uplatnit, musí pro něj teprve hledat vhodný námět.

Z obou kategorií je ve světové animované tvorbě obvyklejší první kategorie, kdy autor hledá materiál, kterým by vizuálně co nejpůsobivěji postihl hodnoty námětu. Neznamená to tedy mechanické použití materiálu, ale volbu na základě určitých vlastností. Jako příklad tvůrčí práce s materiálovou podstatou obrazu můžeme uvést tvorbu Alexandra Alexejeva. Pro dramatické náměty filmu Noc na Lysé hoře, Nos, Obrázky z výstavy ad. použil jako výtvarného materiálu špendlíky, z nichž vytváří zvláštní technikou černobílé obrazy podobné rytině, s plynulou, neobyčejně poetickou animací, vystihující přímo sugestivně atmosféru a dramatickou polohu příběhu.

V díle Hermíny Týrlové jsou zastoupeny oba případy, ale hranice mezi nimi nejsou ostře vyznačené. Autorčin zájem

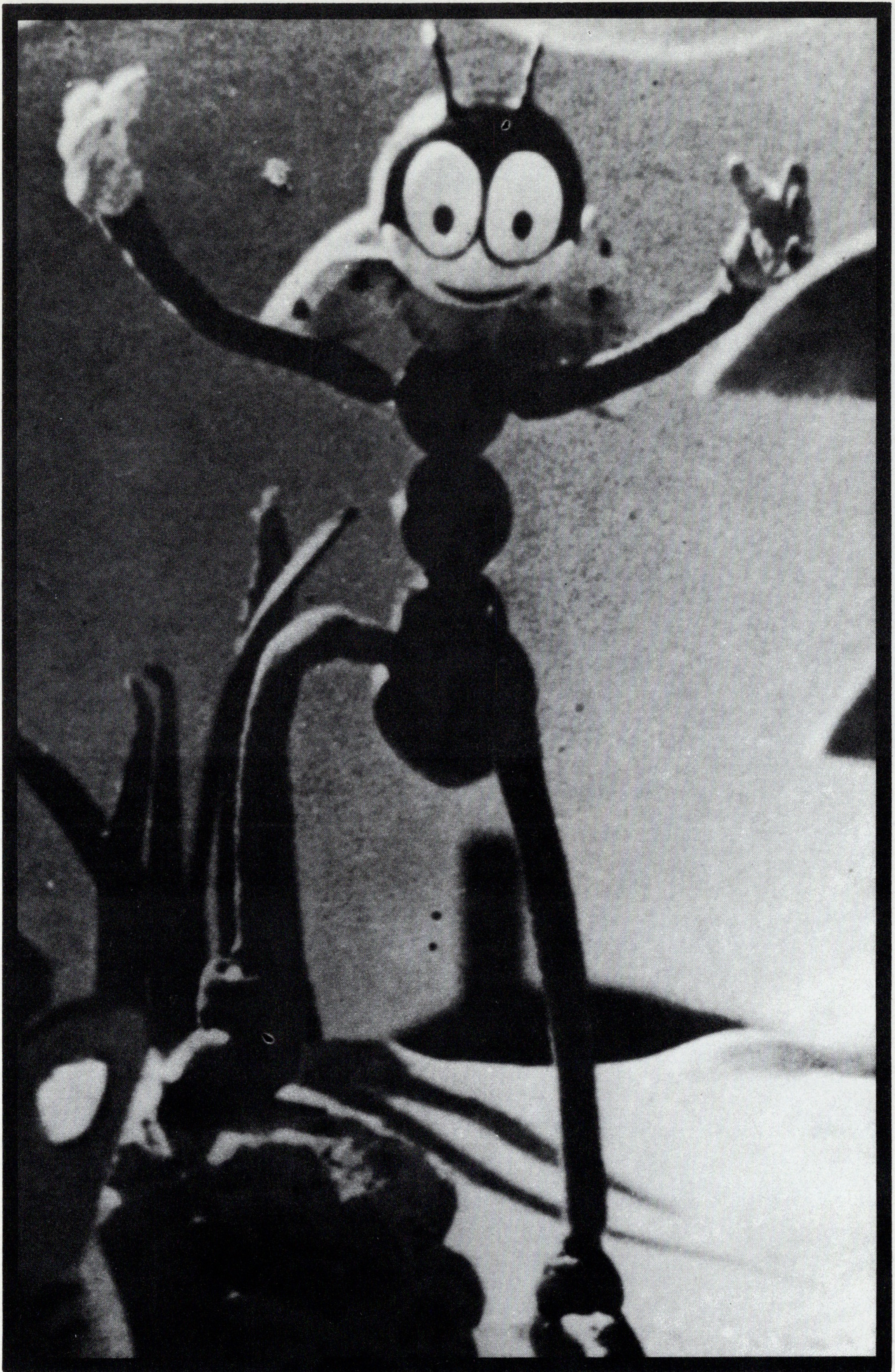
o materiály sahá do začátků její práce v animovaném filmu, kdy v reklamních filmech musela pointovat vlastnosti výrobku, na který měla diváka upozornit. Cit pro materii loutky se výrazně projevuje tehdy, když objevuje skryté možnosti její filmové animace. Ať si jako hrdiny filmu vybere hračky nebo panáčka ukrouceného z přadena vlny, vychází z jejich materiálové podstaty a respektuje ji a v pohybové akci a v situacích ji umělecky rozvíjí a ozvláštňuje. Hledání vhodného materiálu pro scénář se neomezuje jen na určité období, ale prostupuje celou tvorbou: ve Věnečku písní, pojatém jako filmová ilustrace dětských lidových písniček, jsou loutky dětí zhotoveny z pestrobarevných hadříků. Primitivní výtvarnou stylizaci panáčků zdůrazňuje zřetelná faktura textilní vazby, která loutky zintimňuje. Výtvarnou stylizací a tanečně koncipovanou animací se je autorka snaží přiblížit naivní prostotě písniček i jejich dětským interpretům.
Ale jak řešit problém loutek v dalším filmu, v Kalamajce, která výběrem a sestavou písniček vypráví příběh o líném Martinovi a vybírá námět ze světa dospělých? Hadroví panáčci by jej bezesporu také zahráli, důkazem toho je Trnkův Špalíček, ale Jiří Trnka ve výtvarném pojetí hadrových venkovánků dosáhl neobyčejně subtilní básnivosti. Jejich primitivita splývá s idylickým klimatem Trnkova pojetí českého venkova a s poezií krajiny v jediný celek.
Poloha tvorby Hermíny Týrlové směřuje k hravosti, k dětské naivitě; proto raději přijala návrh Zdeňka Milera na loutky vycházející ze stylu lidových dřevěných hraček, i když jako zkušená animátorka na první pohled odhadla omezení animačních možností. Riskovala omezené možnosti pohybu loutek a topornost postaviček, které se přímo vzpíraly rytmu písniček a tanečním prvkům animace. Proto na rozdíl od Věnečku písní, kde autorka náměty písniček spíše rozvíjela do situací, v Kalamajce písničky akčně zhušťuje. Koncentruje se tím na dramatičtější projevy vedlejších figur, kontrastující s leností Martina. Tento kontrast, zhuštění situací a jejich dramatické pointování částečně kompenzují tuhost dřevěných loutek. Jedním z posledních případů, kdy po skončení scénáře stála autorka před volbou materiálu pro loutky, je Uspávanka. V souladu s jednoduchým poetickým příběhem nemluvněte a holubičky si vybrala materiál lidové krajové

tvorby — vizovické těsto. Použila je nejen pro loutky, ale i pro dekorace. rekvizity, krajinu, mraky... Po více než dvacetiletých zkušenostech, které uplynuly od Kalamajky, překonala pohybové omezení materiálu výtvarnou stylizací a změněnou technikou animace, založenou na výměně jednotlivých částí těla loutky v pohybových fázích, a kombinaci figurek vizovického těsta s papírovými loutkami (bílá holubička, ostře modrý drak). Dramatickým a filmovým využitím kontrastů a nových postupů animace dosáhla Hermína Týrlová v Uspávance mnohem širší emotivní škály, než tomu bylo před lety v Kalamajce.

Výraznějších uměleckých a filmových hodnot dosahuje Týrlová v těch dílech, ve kterých je zvolený materiál nejen stavivem figur a dekorací, ale také faktem struktury díla, vstupuje jako jeden z motivů do syžetové skladby filmu a stává se jedním z jeho dynamizujících komponentů. První náznaky takového přístupu k materiálu se projevují už v Nepovedeném panáčkovi. Týrlová v něm akcentuje význam a podstatu materiálu od prvních záběrů expozice — svazováním loutek z hadříků a jejich úpravou, která se odbývá před zraky diváků. Akci oživených loutek, situace a dějové detaily pointuje na vlastnostech materiálu: jehla se s lehkostí zabodne do měkkého tělíčka žlutého panáčka, hnědý panáček se před slídivými zraky kočky zachraňuje tím, že se smotá do nenápadného klubíčka, a když nebezpečí pomine, rozvine se zase do původní podoby. Podstatu loutek autorka konečně připomíná i souhrou loutek s rekvizitami z košíčku na šití.

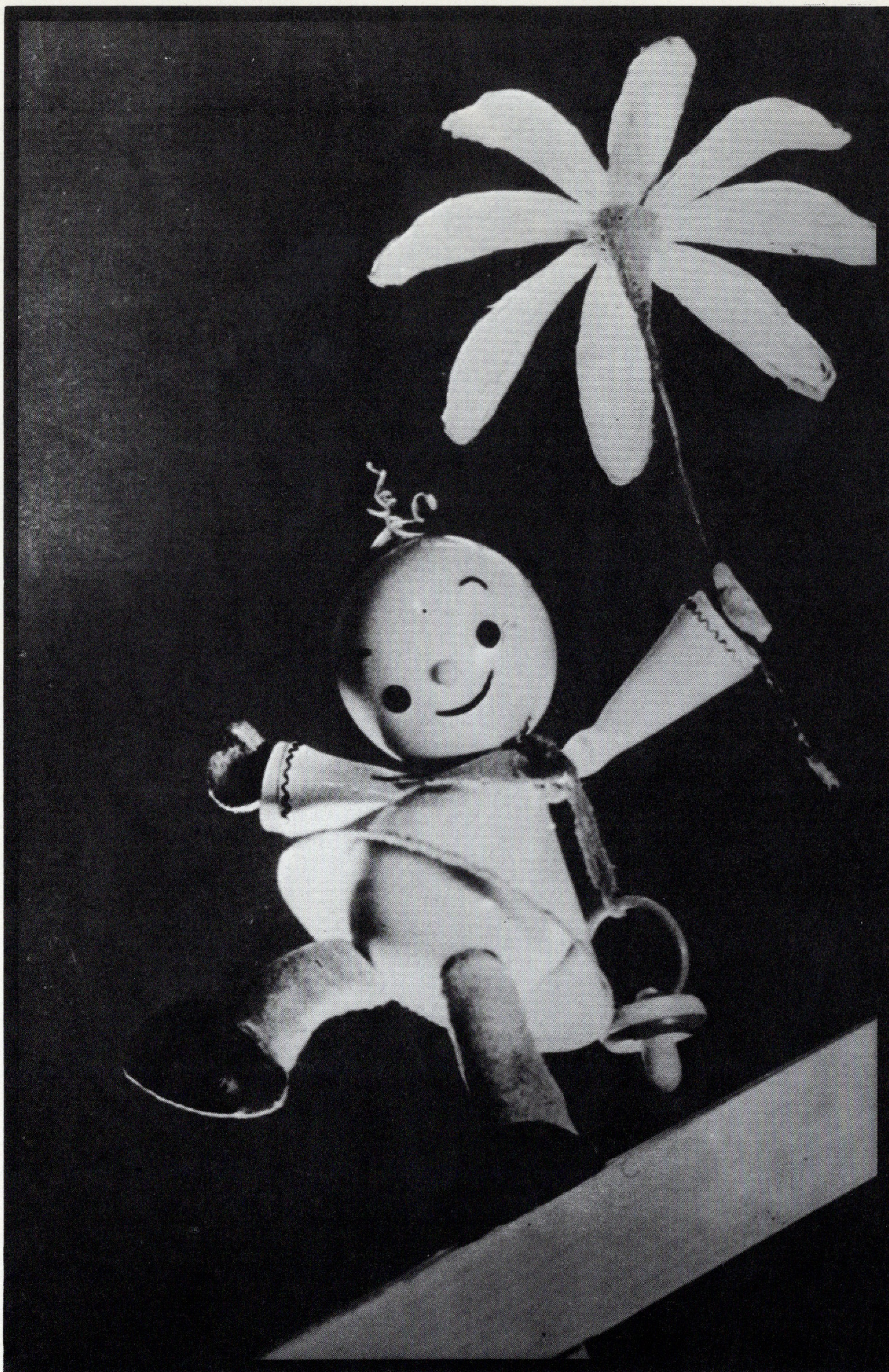
Utváření loutky v expozici filmu se stalo jedním z realizačních postupů autorky, proplétá se celým jejím dílem, a to ve filmech, v nichž vstupuje materiál do díla jako významová hodnota. S tímto postupem se setkáváme v Nepovedeném panáčkovi, ve Dvou klubíčkách, v Uzlu na kapesníku, ve Vlněné pohádce. Týrlová v nich seznamuje diváka hned na začátku filmu s charakterem a strukturou materiálu a při utváření figurek předjímá dramatické a filmové využití fyzikálních vlastností a materiálů v akci. V Uzlu na kapesníku udržuje tento postup v průběhu celé animované části. S ženskou citlivostí pro charakter tkaniny, její vzorek a barvu svazuje do uzlů kapesníky, utěrky, froté ručníky, dětské prádýlko, odhozený hadr z popelnice s malou červenou záplatou

1



FERDA MRAVENEC /1942/

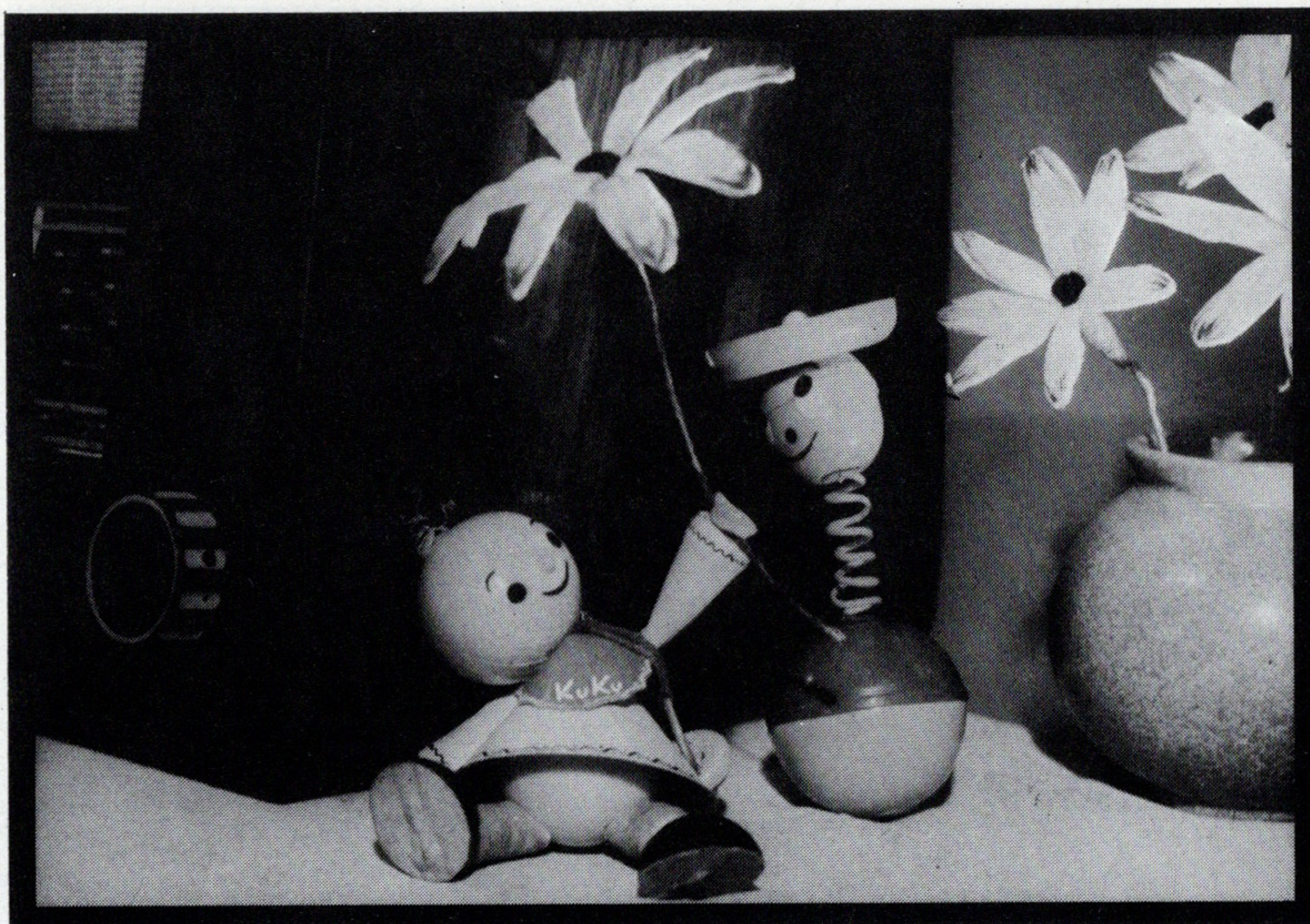
2



UKOLÉBAVKA /1947/

3 UKOLÉBAVKA /1947/

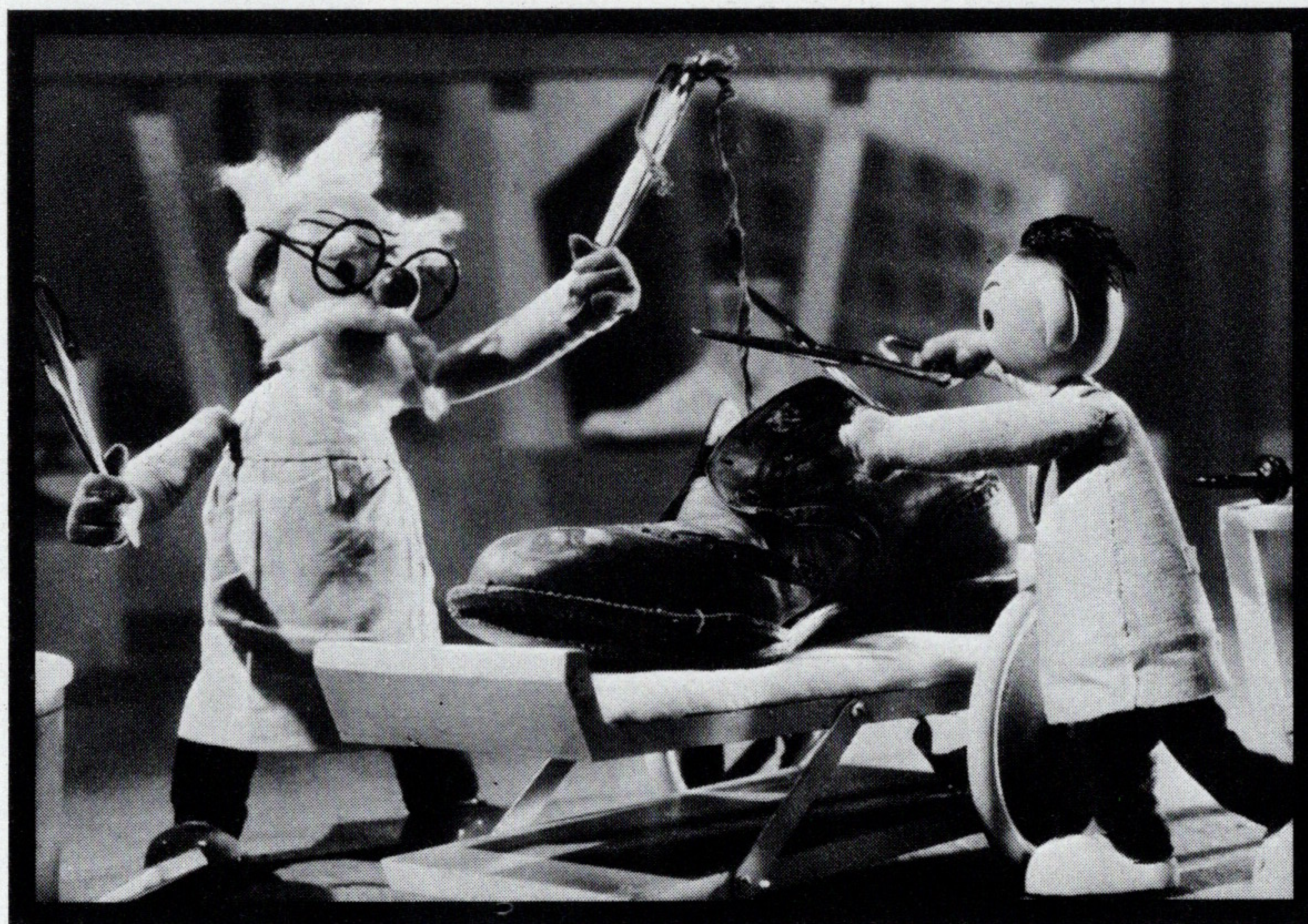
UKOLÉBAVKA /1947/



4

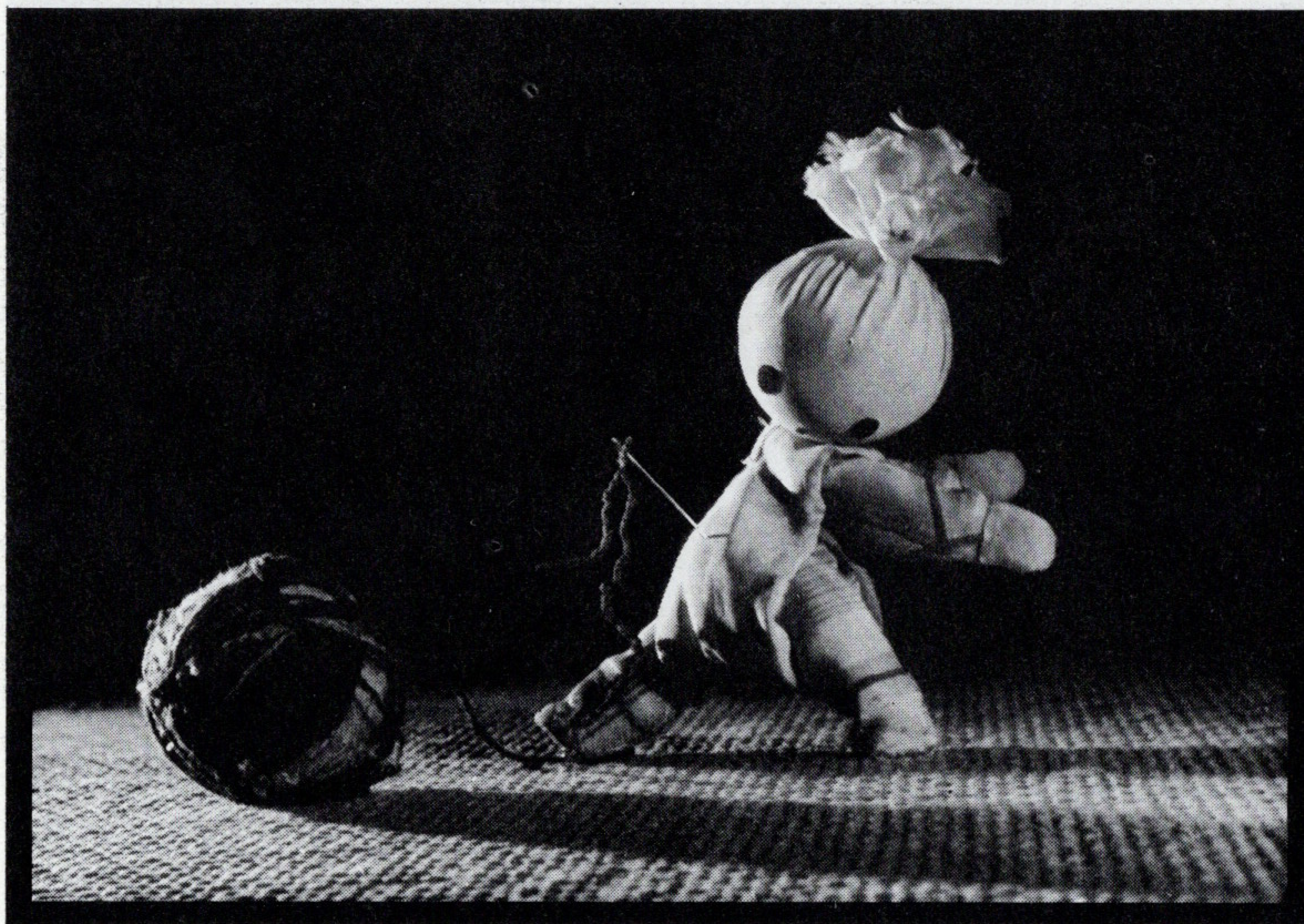
CO JIM SCHÁZÍ /1947/ pracovní záběr

CO JIM SCHÁZÍ /1947/



5 NOČNÍ ROMANCE /1949/

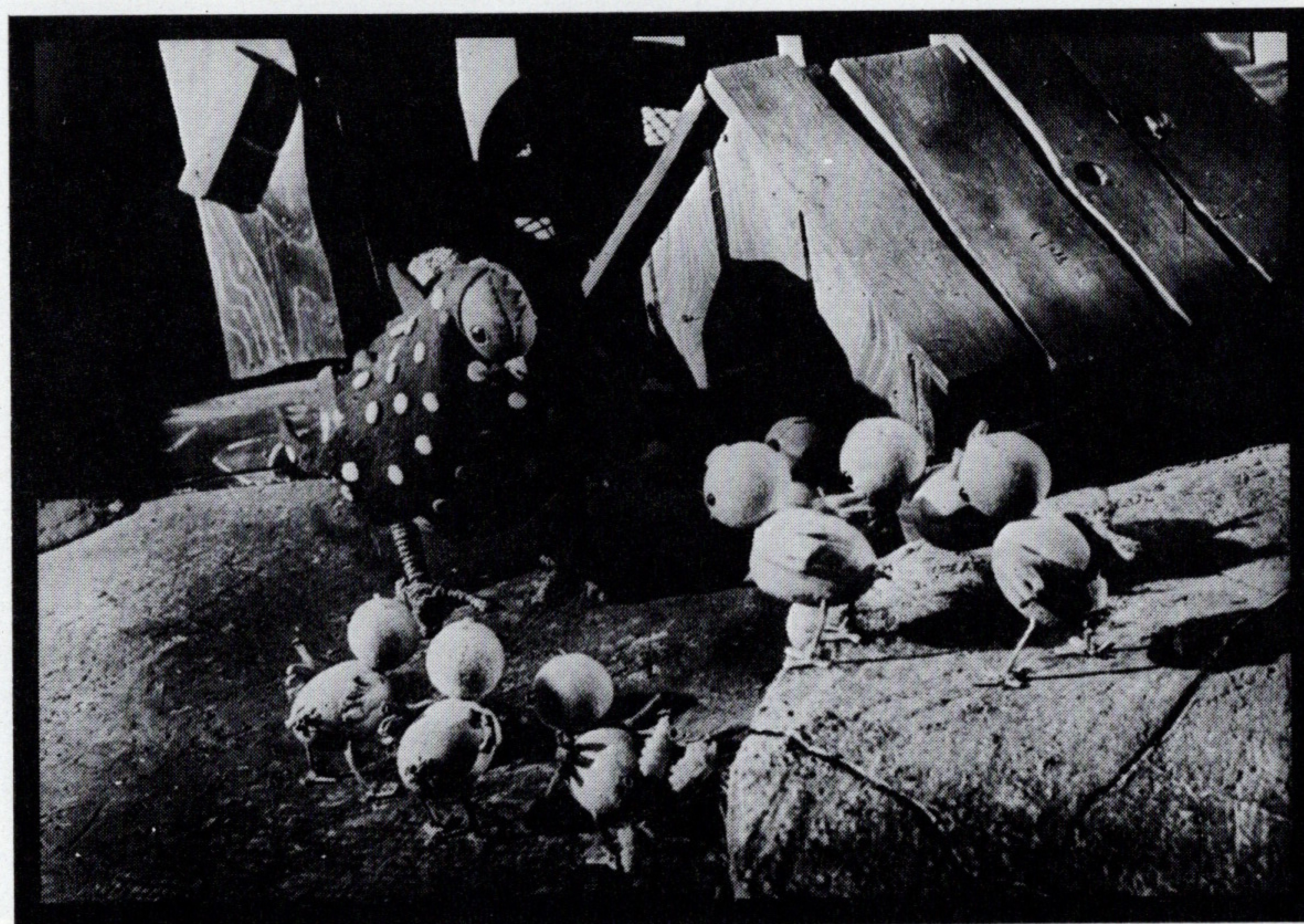
NEPOVEDENÝ PANÁČEK /1950/



6

DEVĚT KUŘÁTEK /1952/

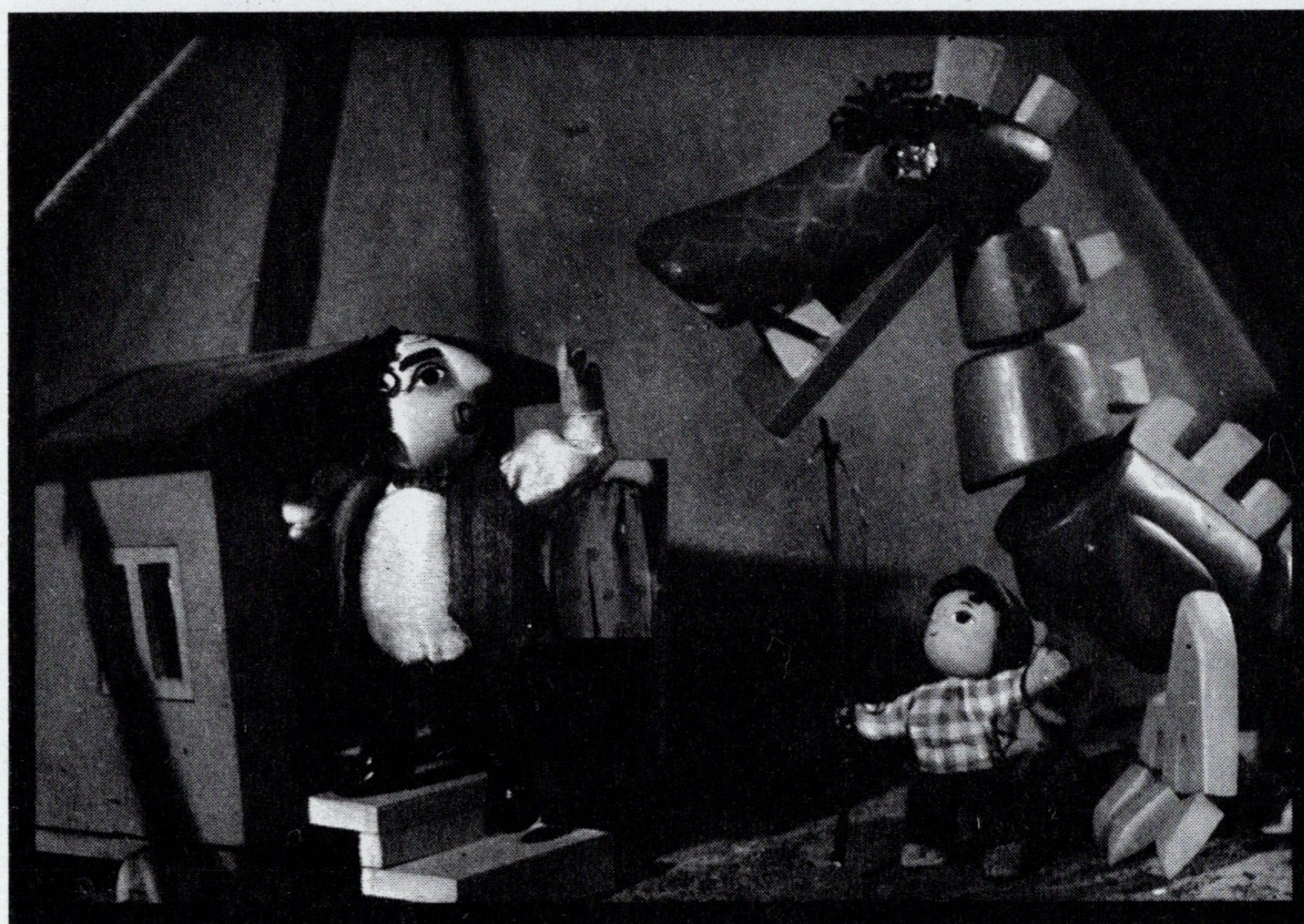
DEVĚT KUŘÁTEK /1952/



7

POHÁDKA O DRAKOVI /1953/

POHÁDKA O DRAKOVI /1953/





ZLATOVLÁSKA /1955/



10

ZLATOVLÁSKA /1955/

HERMÍNA TÝRLOVÁ PŘI PRÁCI NA ZLATOVLÁSCE



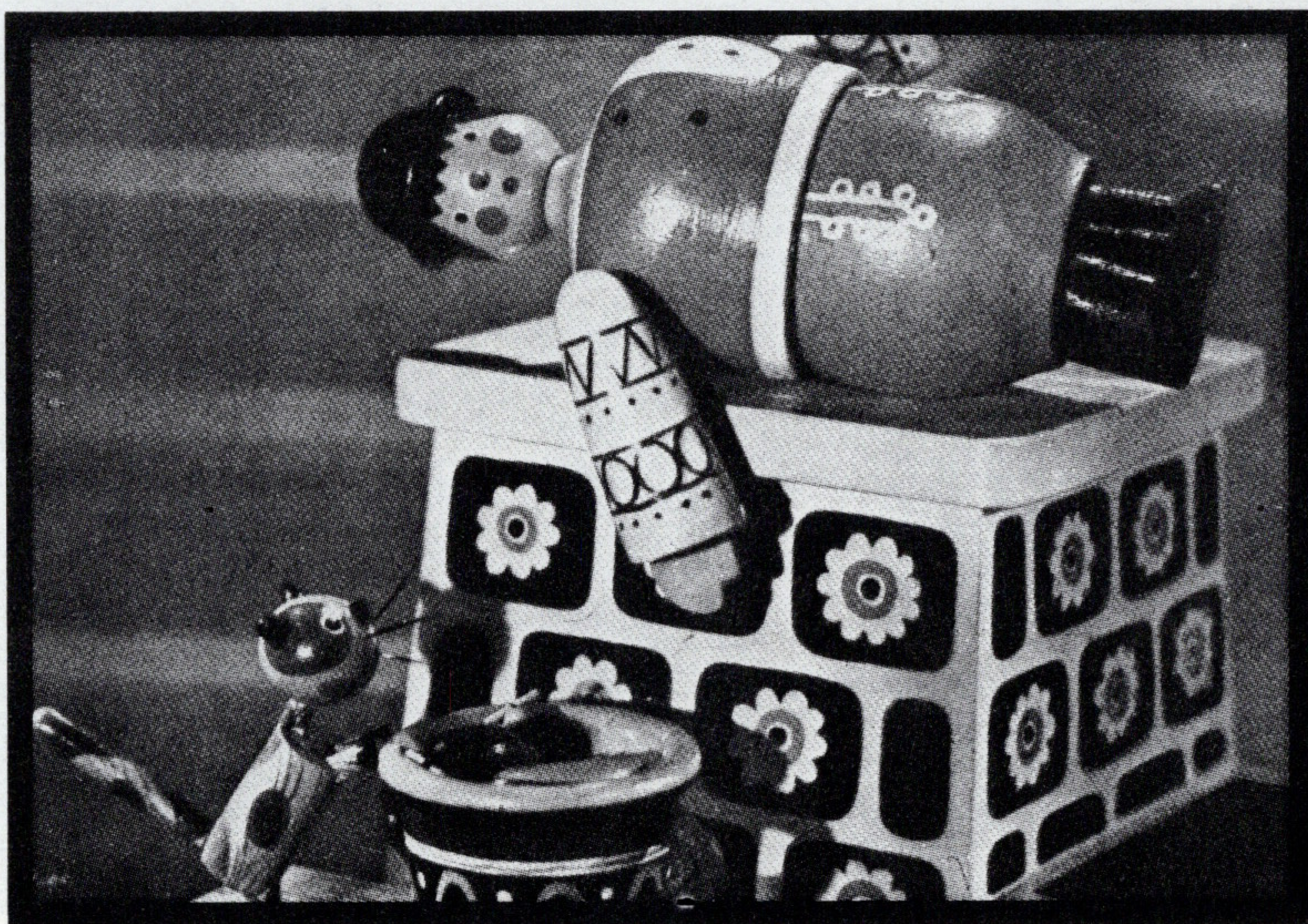


ZLATOVLÁSKA /1955/

12

MÍČEK FLÍČEK /1956/

KALAMAJKA /1957/



13

UZEL NA KAPESNÍKU /1958/

UZEL NA KAPESNÍKU /1958/





PASÁČEK VEPŘŮ /1958/



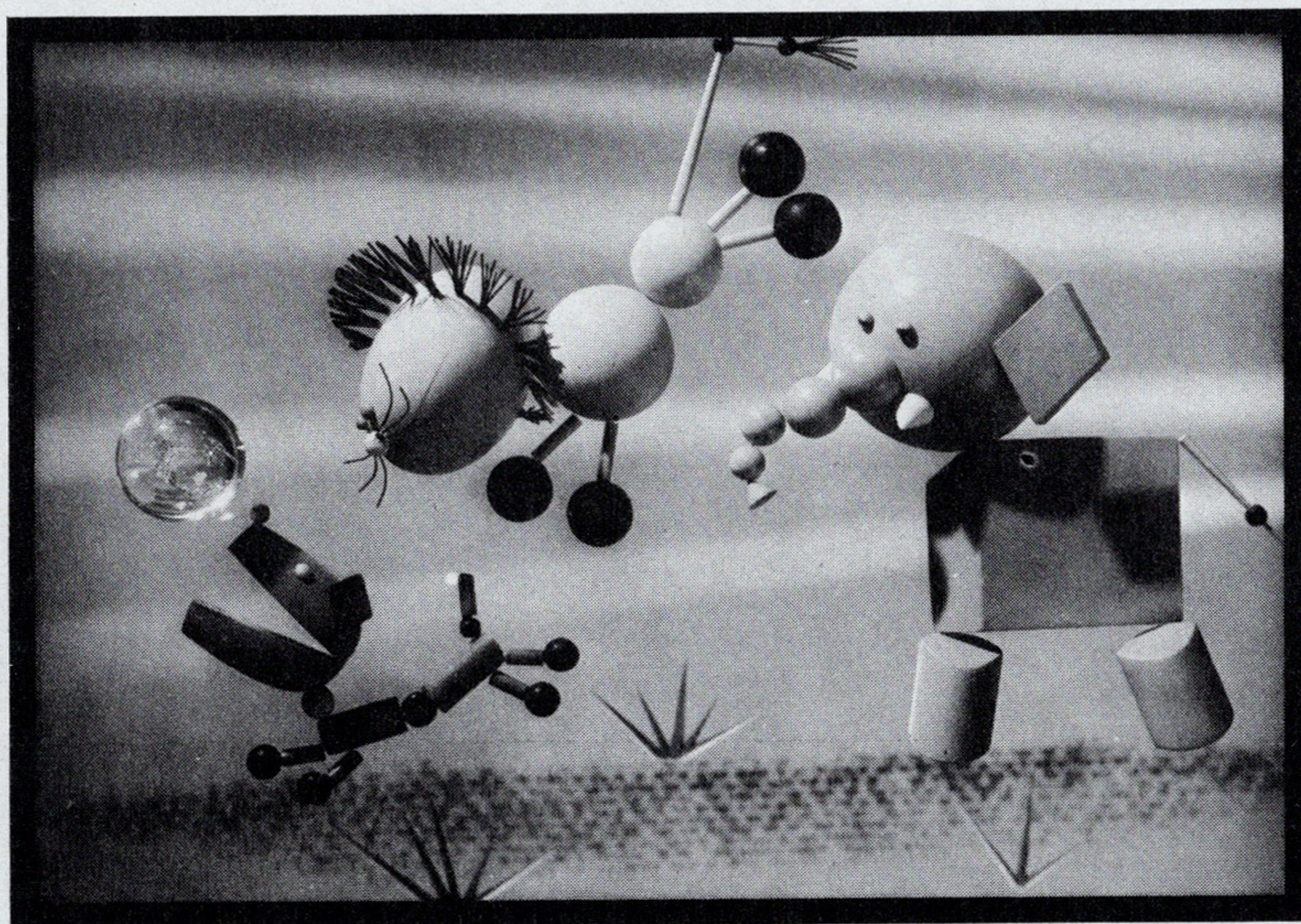
DEN ODPLATY /1960/

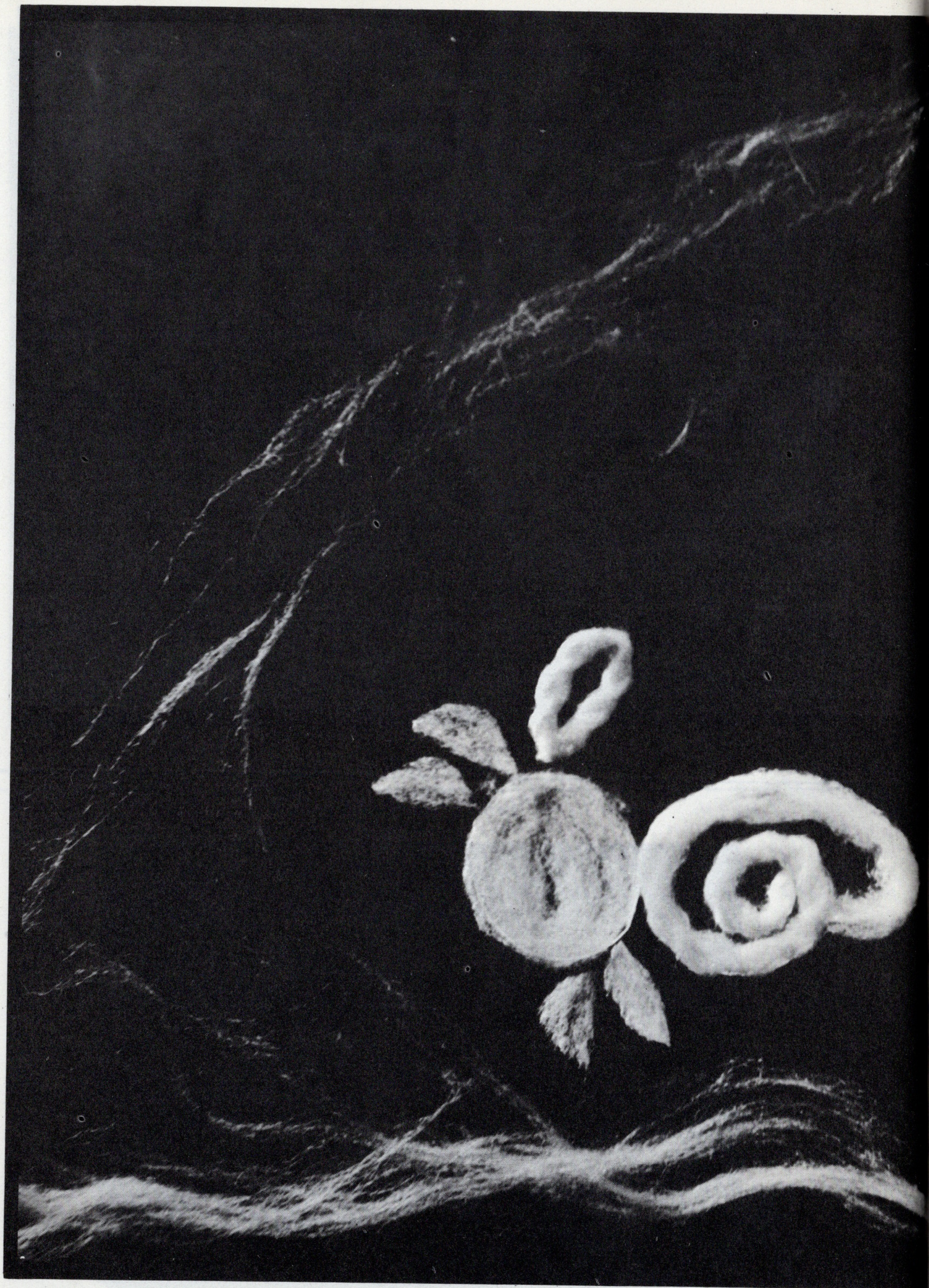
ZVĚDAVÉ PSANÍČKO /1961/



17 DVĚ KLUBÍČKA /1962/

KULIČKA /1963/





VLNĚNÁ POHÁDKA /1964/



20

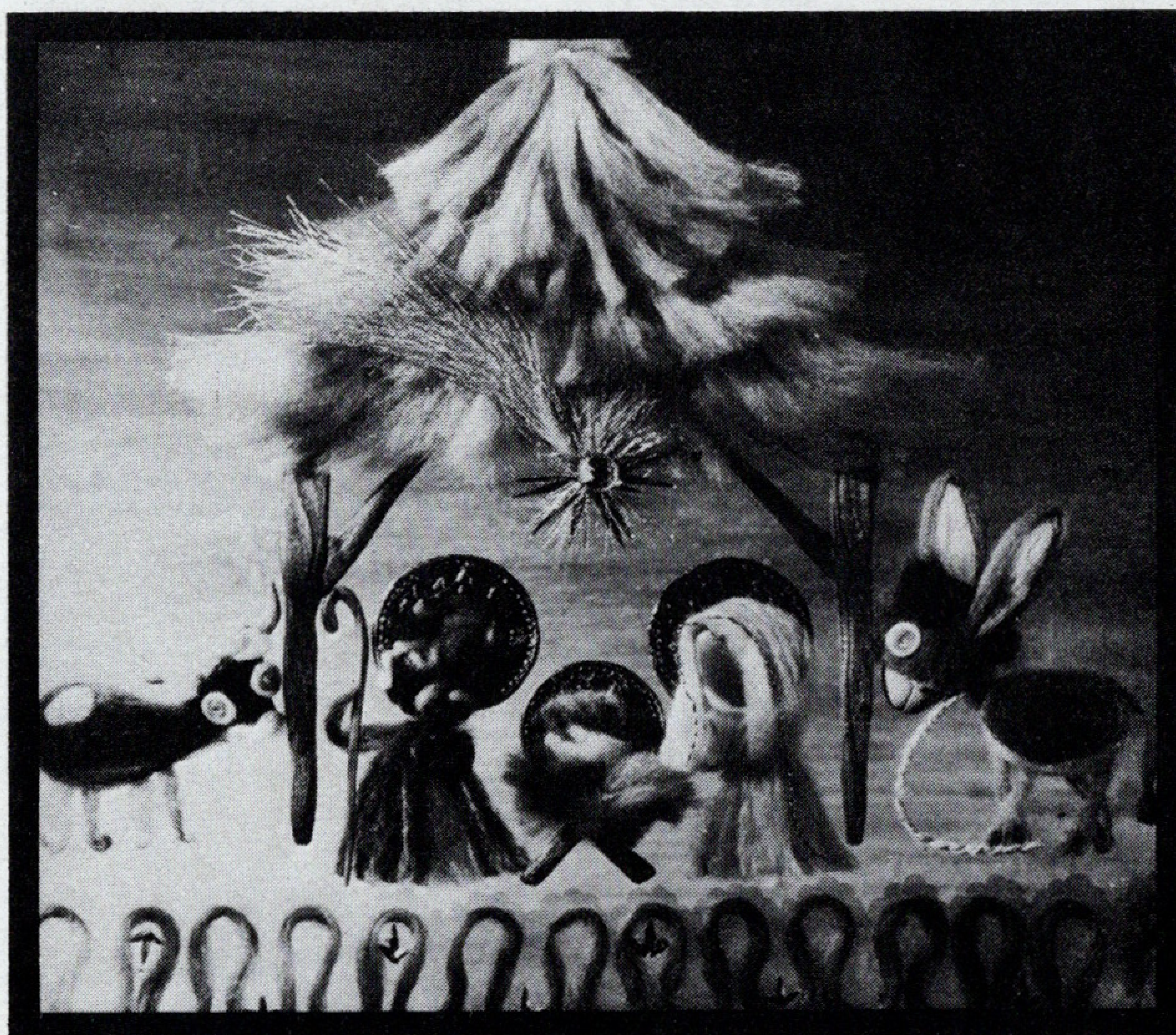
CHLAPEČEK NEBO HOLČIČKA? /1966/

PSÍ NEBE /1967/



21 VÁNOČNÍ STROMEČEK /1968/

HVĚZDA BETLÉMSKÁ /1969/

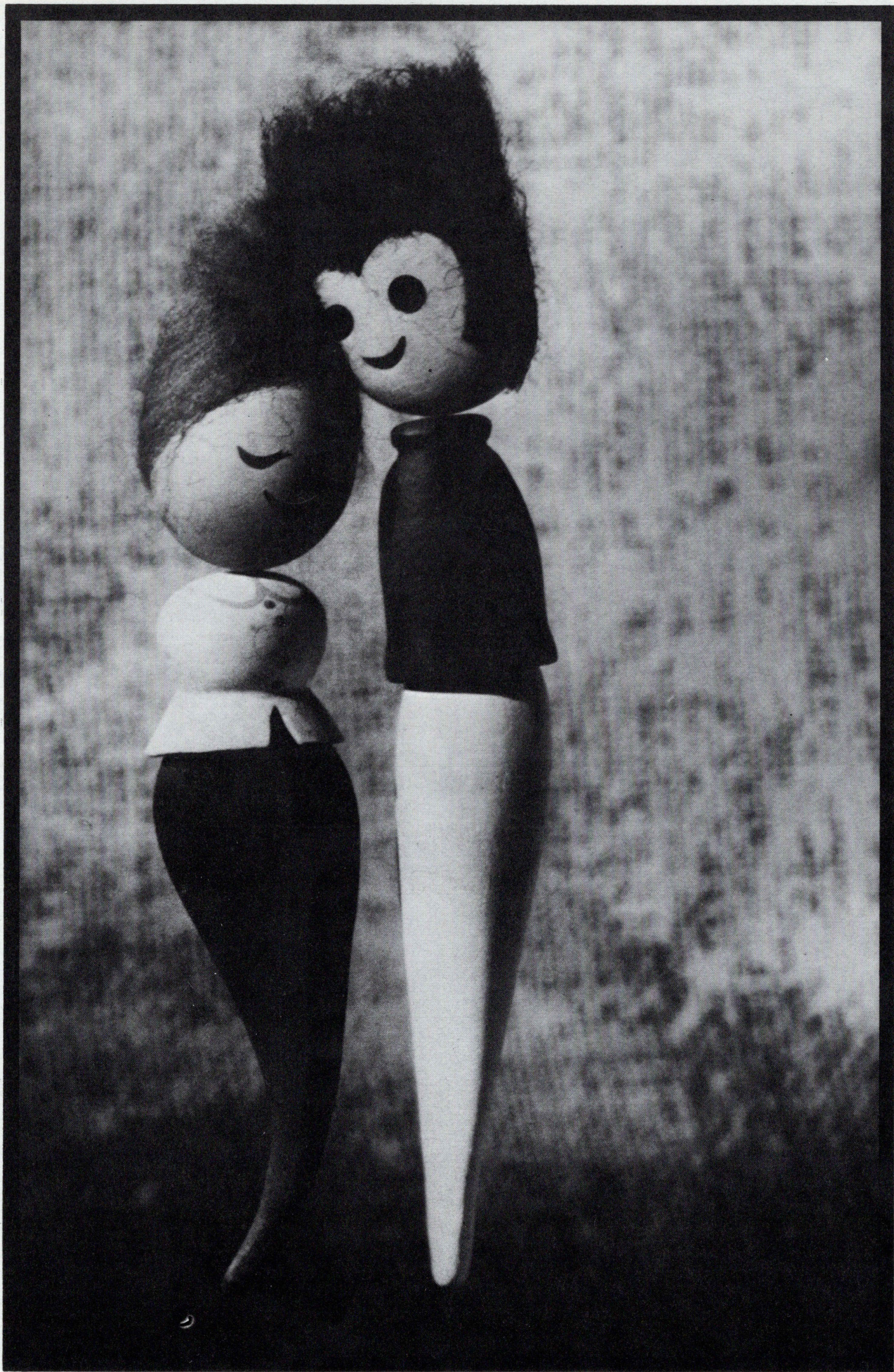


22



HVĚZDA BETLÉMSKÁ /1969/

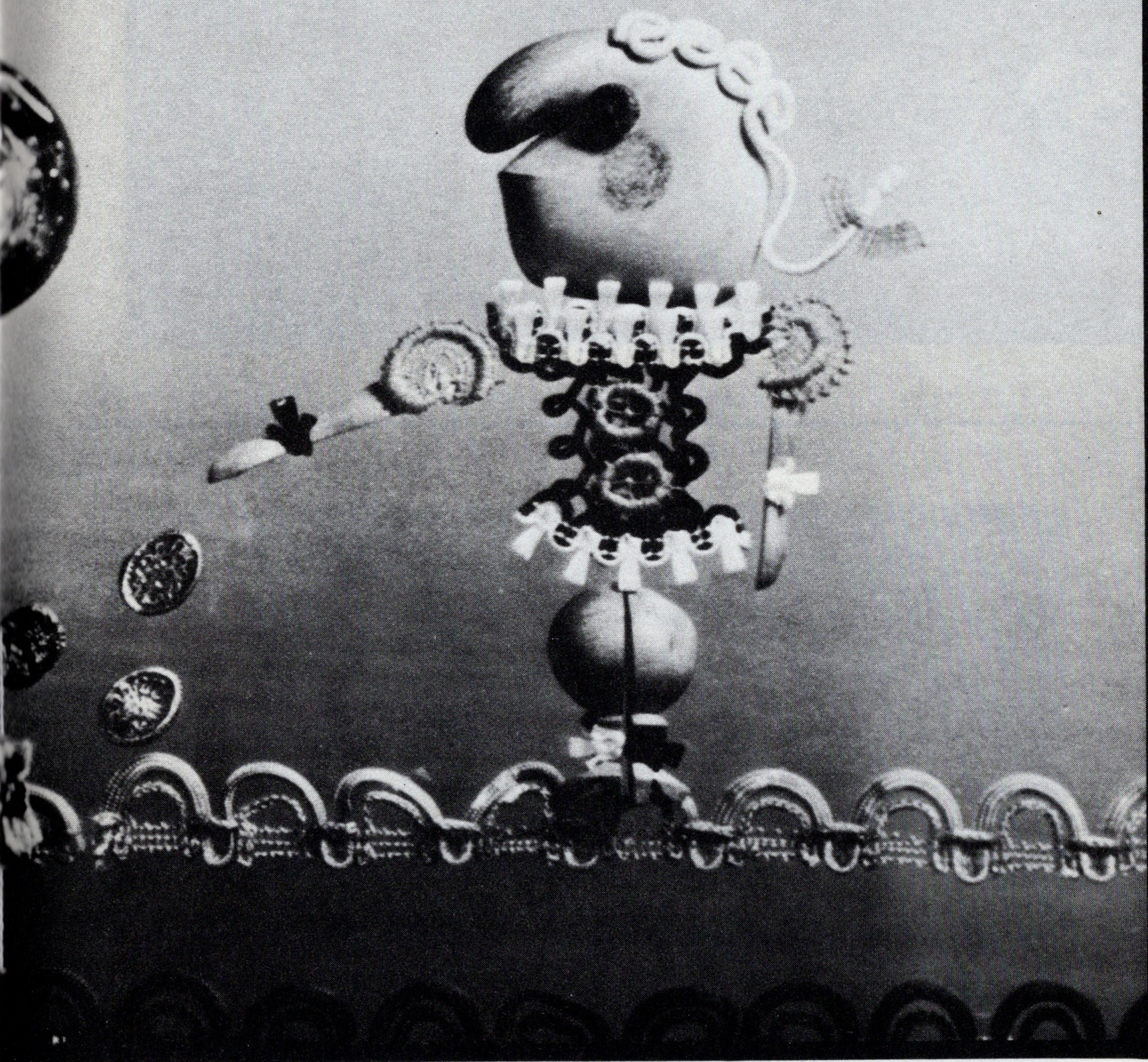
23



MALOVÁNKY /1970/



PÍŠŤALKA /1971/



26

OBÁVANÁ KAČENA /1972/

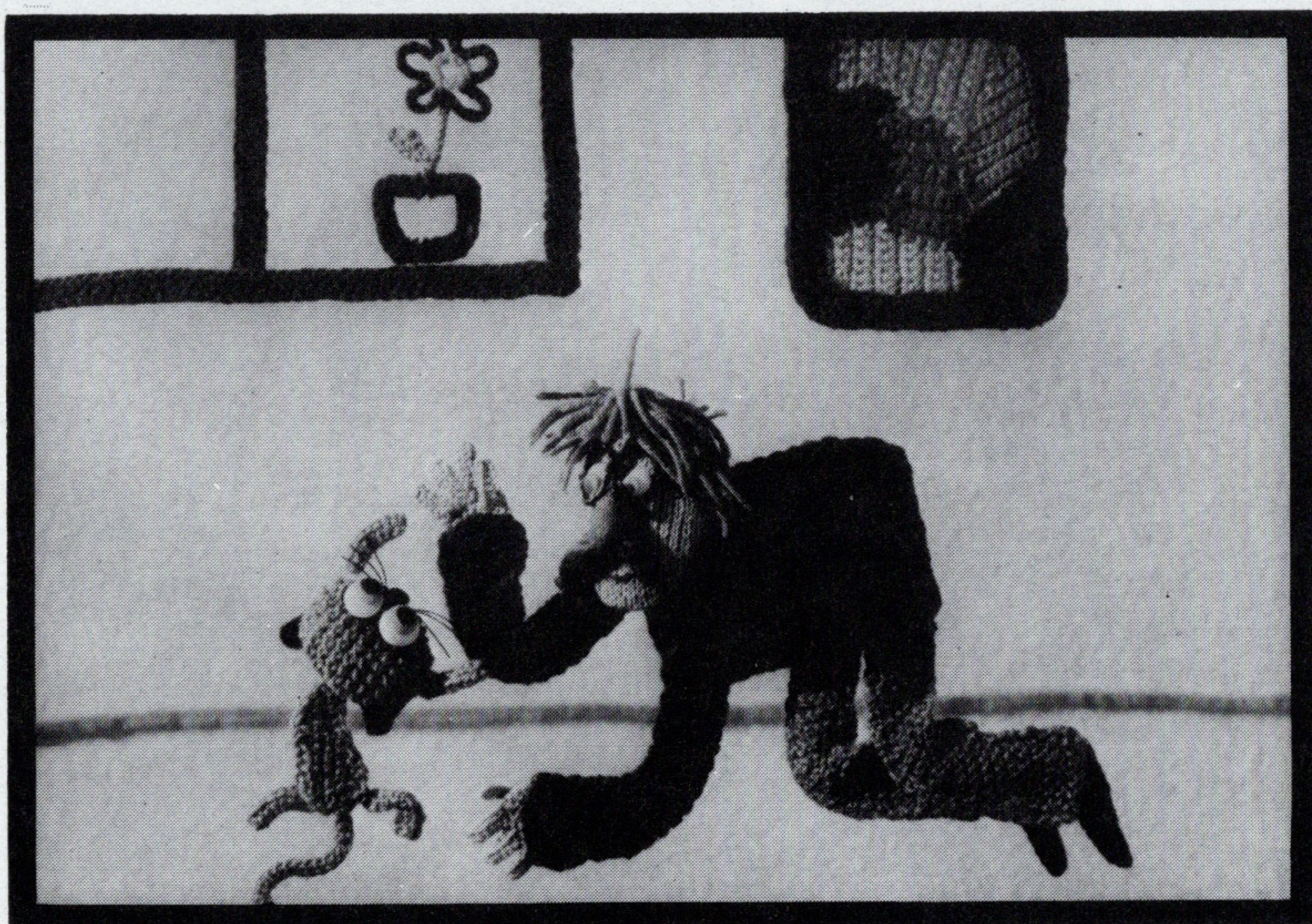
PEJSKŮV SEN /1972/



27

RŮŽOVÉ BRÝLE /1973/

JÁ A MŮJ DVOJNOŽEC /1974/





JÁ A BĚLOVOUS ZRZUNDA /1974/



JÁ A FOUSEK /1975/

PŘÍHODY FERDY MRAVENCE /1977/

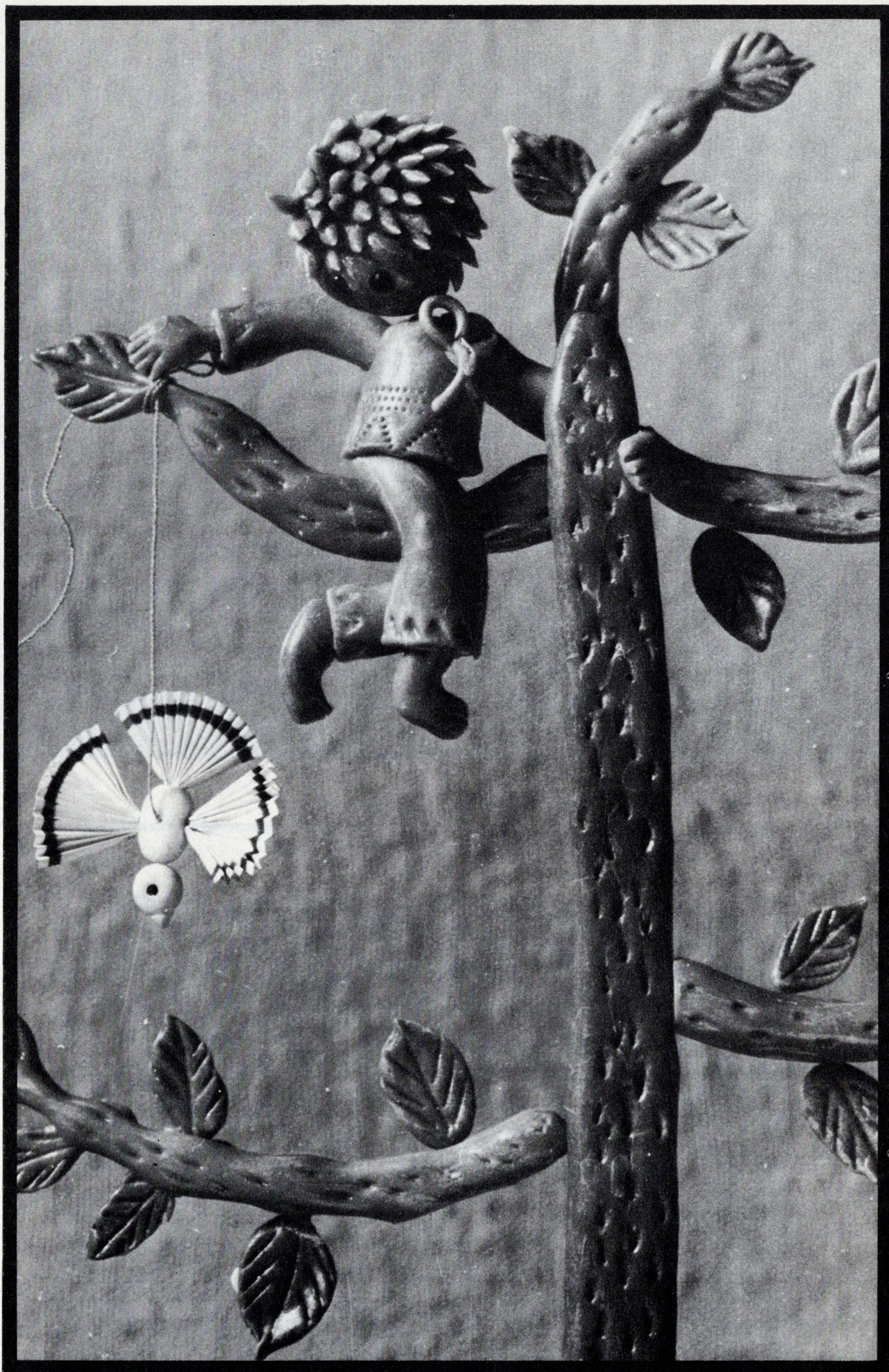


31

PŘÍHODY FERDY MRAVENCE /1977/

PŘÍHODY BROUKA PYTLÍKA /1978/





USPÁVANKA /1979/

úst, a s kultivovanou animací a s pohybovou imaginací diferencuje i ve skupinách jednotlivé typy postav. Přitom důležitou roli hraje velikost a úprava uzlů (rozsochatost a velikost černého hadru), aby bylo divákovi na první pohled jasné, co může hrdina-nezbedný uzel od jednotlivých typů očekávat, koho se musí bát.
Hrdina-uzel se od ostatních loutek filmu odlišuje složitější a mnohostrannější antropomorfizací. Pro všechny loutky je sice základem výtvarné řešení, analogické složení lidského těla (hlava, ruce, náznak nohou), ale uzlu napomáhá jeho zlidštění, symboličnost samého předmětu. Symboličnost významově motivuje konflikt; k antropomorfizaci uzlu přispívají též společné vlastnosti s chlapcem, kterého uzel napodobí. Jejich typová příbuznost je zdůrazněna paralelní montáží a zpřesňuje sdělnost nálad, pocitů a rozmarů uzlu. Je to postup v animovaném filmu dosti častý: v Trnkově filmu Císařův slavík paralela postavy nemocného chlapce a jeho prostředí s postavou čínského císaře — dítěte vydaného napospas přísné dvorské etiketě — akcentuje tragickou intonací osudu osamoceného člověka a sugestivně navozuje pocit stísněnosti, vyvolaný deformací života. V díle Hermíny Týrlové se s náznakem paralely setkáváme v samých začátcích loutkových filmů: z nich je nejdomyšlenější v Nepovedeném panáčkovi. Nešikovnost chlapce, který panáčka svázal, a výsměch spolužáků jeho nešikovnosti se promítají do postavení panáčka mezi ostatními loutkami. I když je u Týrlové paralela důležitým prvkem pro aktualizaci vlastností loutky, přece esteticky nejvýraznějším prostředkem antropomorfizace figurky a ozvláštnění materiálu je animace. V Uzlu na kapesníku dosahuje Týrlová širokého rozpětí hereckého výkonu loutky velmi promyšlenou kombinací akčního pohybu s emocionálním gestem: nepatrným zavrtěním, zachvěním blízkým vzdechu, náhlým zdvihem a pomalým uvolněním kapesníku, svázaného na stole do uzlu, asociuje autorka v expozici filmu pocity netrpělivosti, zvídavosti, napjatého očekávání, zklamání... Podobnými subtilními pohyby vyjadřuje v závěru uspokojení nad splněním úkolu. Akční pohyb uzlu uplatňuje Týrlová při hře s motýlkem, myškou, v souhře s rekvizitou — džbánek, konev, střípek zrcadla. Každé rekvizitě ponechává její věcnost, neoživuje ji, ale používá ve více významech:

např. pohozený džbánek je pro uzel jednou skrýší před nebezpečím, podruhé mu slouží jako loďka. Přitom situace, kterými uzel prochází, jsou dramaticky koncipovány tak, aby vypovídaly o některé z jeho vlastností. Zároveň však Týrlová usiluje o uplatnění materiálové podstaty loutky: máchání, ždímání a sušení kapesníčku, skládání prádla do koše. Těmito akcemi dosahuje též komických efektů.
V procesu vývoje použití materiálu je Uzel na kapesníku jakýmsi článkem mezi Kuličkou a pozdějšími vlněnými pohádkami: v Uzlu podobně jako v Nepovedeném panáčkovi režisérka Týrlová postavy animovaného příběhu materiálem jen ozvláštňuje, tak jako později ve filmu Zvědavé psaníčko a Den odplaty. Akce postaviček se odehrávají v reálném prostředí. Při tomto postupu vzniká ve filmu určité napětí mezi reálným světem (prostředím) a oživeným materiálem. Dramatický objekt je svou podstatou součástí reálného světa a uměleckým ozvláštněním se dostává do jiného významového kontextu. S reálným prostředím však zůstává ve stálém kontaktu a záleží na tom, jak dalece prostředí vychází vstříc stylizované akci loutky. V Uzlu přirozenost kontaktu hrdiny s prostředím podporuje Lhotákova výtvarná stylizace reálného exteriéru, zjednodušeného na podstatné prvky dětského světa — kupka písku, kyblík, míč, odházené haraburdí. A Týrlová v něm rozehrává akci uzlu tak, že každá rekvizita je ve vztahu k němu dramaticky funkční a pomáhá divákovi postavičku pochopit.
Význam Lhotákovy stylizace reálného prostředí pro akci loutky oceníme lépe, srovnáme-li prostředí Uzlu s realistickým parkem a ulicí v Ztracené panence nebo s interiérem letadla ve Zvědavém psaníčku. V prvním filmu vyžadovala introdukce loutkového příběhu do reálného prostředí dosti detailní úvodní rozehrávku každého předmětu, který vstupuje do příběhu. Musely na sebe nějakým způsobem upoutat divákovu pozornost. Potom následuje pochod ulicí, animačně vynalézavý a vtipný, ale sekvence se prodlužuje reakcemi jednotlivých hraček na realistické situace ulice, které zpomalují rytmus sekvence. U Zvědavého psaníčka je sice problém vztahu k prostředí zjednodušen tím, že jde o monologickou akci, výrazně motivovanou zvědavostí a neposedností hrdiny. Tyto vlastnosti se Týrlové podařilo znamenitě rozehrát

v prostředí pošty pomocí rekvizit a provozu poštovního aparátu, a je zajímavé, že tato sekvence v rozverné humorné poloze přináší divákům současně mnoho praktických informací. Pokud jsou situace putování psaníčka městem voleny a realizačně využity tak, že v nich autorka v poloze dětské zvědavosti a obdivuhodným animačním využitím materiálu v reakcích psaníčka akcentuje jeho vlastnosti a pocity, vrůstá psaníčko zcela přirozeně do svého prostředí. Jakmile je přímý kontakt s prostředím přerušen, dochází k izolaci akce loutky. Je to scéna procházky psaníčka letadlem, která jen mechanicky dokládá jednu z možností poštovního spojení, ale nedává žádnou příležitost ke kontaktu psaníčka s prostředím letadla; tím vyznívá situace hluše a popisně. I když autorka vidí v reálném příběhu silný emotivní impuls — netrpělivé očekávání psaníčka, připomínané paralelní montáží smutného chlapce, kterou režíroval Josef Pinkava — nepodařilo se tohoto impulsu využít tak, aby vyvolával stálé napětí mezi očekáváním a bezstarostnou zvídavostí. Jinými slovy — místo aby touto paralelou děj zhutněl, rozpadá se a brzdí rytmus filmu.

Hraný rámec nebo paralelní příběh živých postav se v animovaném filmu používá od samých začátků (Fleischer, Disney). V průběhu vývoje animovaného filmu se však jeho funkce v animovaném příběhu mění. U Týrlové napomáhá vyjádřit plastičtěji myšlenku nebo konkretizovat určité vlastnosti a pocity loutky. Ale důležité je zachovat mezi oběma fenomény proporce nejen v délce montážových sekvencí, ale především ve významovém a dramatickém vztahu. Na rozdíl od případů, kdy živý herec vstupuje přímo do akce loutek jako jedna z konfliktních stran, má hraný rámec a paralelní montáží komponovaný příběh pro animovaný film jen význam pomocný.

Po Uzlu na kapesníku začala Hermína Týrlová věřit v materiál. Se vzrůstajícími zkušenostmi se pro ni stal inspirační dominantou jak pro výstavbu příběhu a jeho intonaci, tak pro režijně animační postupy. Přitom máme pocit, jako by s každým novým materiálem přehodnocovala svou dosavadní tvorbu a při objevování jeho filmových možností začínala od začátku. Znova. To pociťujeme zvlášť naléhavě v souvislosti s Vlněnou pohádkou. Proč si vůbec vybrala vlnu? V případě

Uzlu víme, že šlo o dávný nápad z let čtyřicátých. Ale jak je tomu tentokrát? Je to rozhodnutí náhlé, nebo také delší dobu uzrávalo? Snad nám může v tomto případě něco napovědět autorčina filmografie. Vyčteme z ní, že v roce 1964, kdy natáčela Vlněnou pohádku, nebyla vlna pro Týrlovou materiálem zcela novým. Vždyť s ní pracovala již v Noční romanci. Ovšem tehdy byla pro ni vlna stavebním materiálem dvou loutek, které představovaly hlavní motiv reklamy na vlněné svetry. Dva roky před Vlněnou pohádkou znovu pracuje s vlnou na filmu Dvě klubíčka. Tento film, dodnes neprávem nedoceněný, už napovídá možnosti dramatičtějšího využití materiálu, i když jen v omezeném prostoru, protože příběh je rozehrán převážně mezi oživenými předměty (šicí potřeby). Ve Dvou klubíčkách vlna už nemá význam užitkový, ale v několika scénkách proniká do filmu jako akční motiv s vtipnými vizuálními efekty: utváření loutek z vlny, houpání na vlněném vláknu, využití kupky páranice, ve které se panáčci skryjí, pro humorný vizuální efekt (přitom některými postupy navazuje i na Noční romanci — pletení rozpárané vlny). V těchto scénách objevovala Týrlová výtvarné vlastnosti vlny, vycházející už z jejích fyzikálních vlastností: poddajnost, lehkost, pružnost, barevné efekty pastelových odstínů, které jsou velmi působivé ve vlněných pohádkách a zvláště ve filmu Hvězda betlémská.
Ale ještě jednu věc můžeme vyčíst z autorčiny filmografie. Na přelomu šedesátých let vytvořila Týrlová dva filmy: Uzel na kapesníku a Kuličku. Oba patří mezi ta díla, jež lze označit jako svého druhu dokonalá a v kontextu autorčiny tvorby za vrcholná. A jak jsme se pokusili rozborem ukázat, v obou případech je jednou z dominantních hodnot, určujících uměleckou úroveň a emocionální působivost, tvořivý přístup k materiálu. Jeho hmotná struktura a vlastnosti podněcují fantazii Hermíny Týrlové, její vrozenou vnitřní hravost, jež se promítá do režijních postupů. Prostřednictvím tvárných hodnot materiálu v díle zároveň autorka do značné míry ovlivňuje výtvarné řešení. Zasahuje tedy i do oblasti, ve které je odkázána na spolupráci s výtvarníky. Výsledek harmonické spolupráce závisí na míře jejich citlivosti a pochopení pro osobitý vypravěčský a režijní styl Týrlové. Umělkyně naopak svou citlivostí pro specifičnost materiálu a jeho animační

možnosti zasahuje do výtvarné práce s materiálem. Jinými slovy, materiál má pro autorku mnohostranný význam a dává jí možnost mnohem širšího uměleckého sebevyjádření než práce s loutkou.
Pokusili jsme se naznačit určité zkušenosti Týrlové s vlnou a připomenout význam materiálu jako důležitého výrazového a významového prvku její tvorby. Ale přestože Týrlová již vlnu znala a do jisté míry animačně a režijně poznala její možnosti, nemůžeme se zbavit pocitu, že Vlněnou pohádkou jako by začínala znovu.
Jaké důvody máme pro tento pocit? Některé jsou podstatné, jiné se zdají být na první pohled druhořadé. Vlněnou pohádkou opustila Týrlová poprvé od doby kresleného filmu prostorovou scénu. Pracuje technikou ploškového filmu a často přitom používá vlákna jako čáry ke konturové kresbě nebo jejímu náznaku. A to jak u postav, tak při vytváření prostředí. Takže ve Vlněné pohádce je jediným výtvarným materiálem různým způsobem upravená vlna. Pokud se v tomto filmu stane, že použije jiného materiálu, tedy jen v tom případě, když chce u diváka vyvolat náhlý emocionální šok, kterého by měkkou vlnou nedosáhla — lebky a kosti zvířat uhynulých v poušti.
Použití vlny dalo Týrlové příležitost pracovat některými uměleckými postupy kresleného filmu. Její aktéři vznikají z vlákna odvíjejícího se z klubíčka, které působí jako lehká měkká čára. Mohou se proměňovat, a jejich proměny plní různé významové funkce. Někdy dochází tímto postupem k plynulému přechodu od vlastního významu k významu obraznému (paprsky slunce), jindy je proměna založena na polysémantičnosti označujícího (proměna beránka v obláček a zpět) a současně na vlastnostech materiálu — načechranost, měkkost, oslnivá bělost vlny. Vlákno umožňuje výtvarnou stylizaci loutek. Figurka lva, která typově představuje silného, nebezpečného nepřítele panáčka a beránka, je parodována tělem — průhlednou klecí. V ní je sežraný beránek zajat, a z břicha lva se dostane zpět tak, že jej chlapec smotá do klubíčka (analogie s pářáním ve Dvou klubíčkách) a pohybem je opět beránkem. Konečně v klubíčku skončí svůj život lev, ale tentokrát má motiv jiný význam. Vedle výtvarných hodnot, založených na oscilaci fyzikálních vlastností materiá-

lu a jeho dramatického využití, uplatňují se výrazně emotivní hodnoty vlny. Ale dříve, než se jimi budeme zabývat, chtěli bychom upozornit ještě na jednu věc, které se zpravidla v animovaném filmu tak velký význam nepřikládá, a to je autorství námětů: režisérka Týrlová si k většině filmů píše náměty sama nebo si upravuje literární předlohy. Vlněná pohádka je jedním z mála filmů, ke kterému si nepsala námět ona, ale požádala o něj Milana Pavlíka. Jeho příběh vychází z hlubokého vcítění do hodnot materiálu, je v něm myšlen a komponován tak, že dává Hermíně Týrlové velký prostor pro jejich estetické a poetické využití. Pavlík svůj námět charakterizoval jako báseň. Analogicky z literární teorie víme, že má-li být malá plocha básně účinná, vyžaduje intenzívní soustředění se na jedinou lyrickou emoci, jedinou lyrickou náladu. Ve Vlněné pohádce je to emoce vyvolaná hlubokým přátelským vztahem, oživovaná situacemi, v nichž autor postihl subtilní odstíny přátelství v rovině dětského vnímání. Hermína Týrlová dovršila sugestivnost lyrické emoce režijně vizuálním postupem, tvůrčím využitím fotogeničnosti faktury vlněného vlákna. Názorným příkladem způsobu její práce je scéna písečné bouře v poušti. Do slov se dá těžko přenést a každý popis musí ztroskotat, poněvadž nevystihne jemné odstíny dynamické gradace této kratičké scénky, od jemného načechrávání vlněného vlákna přes víření jednotlivých nitek, které v sílící vichřici houstnou v žlutě černý chumel písečného přívalu, zacloní slunce, ztemní obraz, ohrožují všechno živé... Hermína Týrlová se v rozhovoru zmiňuje o tom, že tato scénka byla její první zkouškou materiálu před začátkem realizace filmu a inspiračním impulsem pro výtvarné řešení Ludvíka Kadlečka. V ní objevila fotogeničnost a emocionální hodnoty vlny, které však ve svých příštích filmech v této poloze již nepřekročila.
V dalších „vlněných pohádkách“ (Sněhulák, Chlapeček nebo holčička?, Psí nebe, Vánoční stromeček) využívá specifických vlastností vlny spíš v rovině dramaticko-animační. Náměty filmů jsou akčnější, přibývá v nich aktérů druhého plánu, hlavně zvířátek, prostoru ke hře a k básnění materiálem ubývá. Autorčina pozornost se zaměřuje na animační a výtvarnou koncepci. Emocionální ovzduší materiálu se projevuje jako poetizující intonace zimní krajiny (Sněhulák, Vánoční

stromeček). Výtvarně dominuje vlna ve filmu Psí nebe, hlavně v sekvenci bloudění psí dušičky po nebi, kterou Týrlová pojala jako malou parodii na operetu. Komediální stylizace situací a prostředí nebeského džezového orchestru podnítily Kadlečka k ornamentální stylizaci. Ve výtvarném pojetí psího nebe vychází z vlastností materiálu a funkčně uplatňuje lehkost a měkkost vlny ve spirálách nadýchnutých obláčků i při stylizaci antropomorfizovaných postaviček nebeských muzikantů. Psí andělé v Kadlečkově pojetí představují nejvyšší stupeň antropomorfizace zvířete, ve filmech Hermíny Týrlové zcela nezvyklý. Při pohledu na psí anděly se nám mimovolně vybaví psí víly z Voříškovy vidiny, jak je Čapek kouzelně vylíčil v Psí pohádce. Určitý vliv Čapkovy Psí pohádky není konečně vyloučen ani při vzniku námětu Psího nebe. Jestliže Kadlečkův dekorativní a stylizační princip působí decentně a nenásilně v sekvenci nebe, pak v reálné části je disharmonický. Příčinou narušení rovnováhy je přetížení dekorací a rekvizit ornamentálními prvky (ostřepečkovaný dům, ryby atd.) a kombinací materiálu.
Jestliže v Psím nebi působí kombinace materiálů a jejich výtvarná stylizace násilně, je ve Hvězdě betlémské mnohem harmoničtější, čistší, poněvadž s nimi výtvarník pracuje v jednodušších formách a jemných barvách.
Hermína Týrlová sama říká, že si vlnu zvolila hlavně proto, že v ní dobře vycházejí pastelové barvy, v nichž chtěla příběh realizovat, a také pro možnost vyhnout se konvenčním materiálům vánočních betlémů. (Zde patrně hrál též roli její civilní přístup k látce, odlišný od patosu legendy.) Ale posuzujeme-li Hvězdu betlémskou jen z úzkého úhlu využití materiálu, má v díle své místo zajímavou kombinací více materiálů (dřevo, vlna, staniol). Jejich působivého účinku dosáhla jen na základě vyzrálé zkušenosti.
Vlna měla v díle režisérky Týrlové určitý vývoj. Aniž si to autorka uvědomovala, zvykala si na ni, a vlna vstupovala do její tvorby téměř samozřejmě. Inspirovala ji ve všech složkách filmového výrazu. Od vlněných pohádek hledala nové materiály uvědoměle a téměř tvrdošíjně, i když riskovala, že experiment, přemýšlení v novém materiálu nebude svými výsledky, v celistvosti díla, odpovídat vynaloženému úsilí. Takovým pokusem je Korálková pohádka. Možná že v ní Her-

mína Týrlová viděla protějšek Vlněné pohádky. K tomuto názoru nás vede důraz na materiál v hierarchii uměleckých prvků, vyznačený v titulu filmu. Ale to není jediná analogie. Promítá se i do postupu práce: materiál předchází příběhu a na námětu spolupracuje Milan Pavlík, jehož citlivost pro materiál si Týrlová ověřila při realizaci Vlněné pohádky. Korálková pohádka má dramatický příběh, koncentrovaný na zápas dvou skupin mořských rybek, bohatě rozehraný druhý plán mořských hvězdic, koníků, medúz, chobotnice, žraloka atd. Vedle rybek jsou hlavními aktéry ještě dvě lastury; jedna vypouští broky, druhá pestrobarevné balónky. Režie sice vychází z výtvarných možností skleněných kuliček, ale jejich vliv na výstavbu díla jako celku je mnohem omezenější, než tomu bylo u Vlněné pohádky. Příčinu můžeme hledat v charakteru materiálu. Ale není jediná. V Korálkové pohádce používá materiálu předem tvarovaného – kulička slouží jako výstavba figur a dekorací. Chybí mu volnost pro uplatnění fyzikálních vlastností skla. Pro srovnání jeho možností připomínáme film Radka Pilaře a Václava Bedřicha Písnička pro sklíčka. Je to hra výtvarné fantazie s barevnými skleněnými střípky, komponovaná na motiv boje prince s drakem. Akcent je na vizuálních efektech. Autoři jich dosahují seskupováním a přeskupováním forem střípků, jejich barevností, ostrostí, hrou se třpytem a lomením světla. Dramatičnosti i poezie prostě dosahují výtvarným a filmovým využitím přirozených fyzikálních vlastností skla a barvou. Ovšem ve srovnání s Korálkovou pohádkou zde došlo k jinému extrému: hra s materiálem převažuje nad příběhem. Byl to patrně záměr. Snaha získat velký prostor pro filmovost materiálu, pro vizuální efekt. Ale v dlouhých sekvencích začne krása a fotogeničnost skla ztrácet na emocionálním účinku, unavuje.

Korálková pohádka má naopak zase příběh velmi akční a řadou vedlejších figurek rozvětvený, takže animačním nápadům a pohybové hře fantazie zůstalo jen omezené pole působnosti. Příběh převážil nad materiálem. Spoutal jej. Samo o sobě to ještě neznamená disonanci mezi materiálem a příběhem, ale jejich významová rovnováha je oslabena.

Hermína Týrlová si byla tohoto nedostatku vědoma, a proto s dalším materiálem hledala současně i vhodný látkový

okruh. V televizním seriálu U pramene živé vody, věnovaném tvorbě Hermíny Týrlové, vzpomíná autorka na to, jak se jí zalíbil dětský obrázek — kravička složená z kousků barevné plsti, nalepená na čtvrtce papíru. A dětská vystřihovánka, její materiál i motiv, inspirovaly Týrlovou k námětovému okruhu i k poloze budoucího seriálu. Hrdiny prostých, průzračně jednoduchých příběhů — Toulavé telátko, Pejskův sen, Obávaná kačena, Vánoce u zvířátek, Oslík ušatec — jsou domácí zvířata se svými rodinkami; v dalších filmech (Klukovy klukoviny, Kluk dostává filipa, Růžové brýle apod.) dostala zvířátka jako protihráče zlomyslného kluka. Jednotlivé epizody seriálu mají charakter čítankových povídek a odehrávají se na dvorku a v jeho okolí; kompozicí, polohou humoru a výchovnou pointou se obracejí k divákům předškolního věku, a toto zaměření je také určujícím faktorem pro výtvarnou stylizaci obrazu.
Plst jako výtvarný materiál evokuje svým hebkým povrchem měkkou srst zvířátek. Ale ve filmech nezůstává omezena jen na ně. Výtvarník Zdeněk Seydl použil plsti jako staviva všech vizuálních prvků obrazu a Týrlová do nich zahrnula ještě impulsy emocionálních a smyslových vjemů figurek (obloučky a čarami znázorňuje směr a sílu zvuku, závan vůně, otazníky a rozptýlenými čarami nejistotu a údiv).
V hierarchii uměleckých složek filmů má suverénní převahu výtvarná autorita Zdeňka Seydla: topornost materiálu vyhovuje ornamentální stylizaci Seydlova projevu a živá barva figurek, vesele působících ostrostí a plností tónů, kompenzuje jejich sníženou pohyblivost. Plstěná zvířata, postavičky, dekorace a rekvizity (které mají často významovou převahu nad dekorací) se odrážejí od neutrálního pozadí a stylizací forem se přibližují kostrbatým dětským vystřihovánkám. V Seydlově výtvarném řešení převažuje poloha ilustrační nad filmovou. Připomíná obrázky z knížky Kolečko, a stejně jako v Kolečku je i ve filmových návrzích výrazným nositelem významu barva. Pro uplatnění barvy našel Seydl široké možnosti ve filmu Růžové brýle. Proniká v něm do námětu příběhu a jako jeden z motivů dynamizuje jeho zápletku. A je zajímavé, že v Růžových brýlích Seydl nejvíc překonal ilustrační konvenci a prosadil se filmově nejen průbojným použitím barvy jako dramatického výrazového prvku, ale i členi-

tostí loutek, především kohouta a krocana. Při zhlédnutí těchto dvou figurek se před námi vynoří Seydlovy loutky tuleně a ryby z Trnkovy filmové hříčky Veselý cirkus. Skládá se z jednotlivých cirkusových čísel, která navrhli Jiří Trnka, Kamil Lhoták, František Tichý, Zdeněk Seydl. Byl to počátkem padesátých let objevný experiment s vystřihovanými ploškovými loutkami, jejichž nové technologické řešení dávalo impulsy pro překvapující animační nápady. A právě v Seydlově čísle drezírovaných tuleňů a ryb na kolečkách členitost figur umožňovala groteskní stylizaci pohybu. I v plstěném seriálu dávají členité loutky kohouta a krocana širší pohybové možnosti nežli figurky psíka a kluka, které procházejí většinou příběhů. Jejich projev je převážně akční, vázaný více na situace, zatímco pohybová složka, ve které je koncentrována osobitost uměleckého vyjádření Hermíny Týrlové, ustupuje do pozadí.

V seriálu příběhů z plsti pociťujeme jistou disharmonii mezi výtvarným využitím materiálu a režijní koncepcí autorky. I ona si ji uvědomovala. Ale přesto se nezbavila představy, že se z materiálu dalo filmově vytěžit víc. Práce se Zdeňkem Seydlem byla bezesporu zajímavá. Oba shodně vyšli z naivní dětské poezie. Týrlová v příběhu a v postavičkách, Seydl ve výtvarném názoru. V konečném filmovém tvaru se však rozešli.

Jestliže se Hermína Týrlová v polovině sedmdesátých let při filmové adaptaci knížky Josefa Koláře Příhody kocoura Modroočka vrátila opět k vlně, je to proto, že byla přesvědčena, že v prostém, velmi přizpůsobivém materiálu vystihne naivitu příběhu a poetickou intonaci postřehů kotěte při objevování životních jevů a prostředí. Předem věděla, že materiál zde bude především stavivem loutek, dekorací a rekvizit. Ale dříve než o jeho výtvarném zpracování rozhodla, zhodnotila režijní a animační zkušenosti získané z plsti i tvořivé výsledky vlněných pohádek. A z nich zformovala nový postup. Plochu tělíček (přesněji řečeno ty části, které nejsou pohybově příliš angažované) dává zhotovit z háčkované nebo pletené vlny a jednotlivé aktéry přitom odlišuje barevnými kombinacemi a plastickými vzorky. Plošné části kombinuje Týrlová s háčkovanou šňůrkou a nezpracovanou vlnou. Tímto spojením dosahuje na jedné straně větší pohyblivosti

loutek (např. had), větší volnosti pro stylizaci pohybu a pro výtvarnou fantazii při antropomorfizaci auta, tramvaje ad. v kategoriích optiky a představ kotěte-dítěte. Na straně druhé tímto postupem získala bohatší výtvarnost loutek. S vrozeným citem pro kombinaci materiálů si zvolila pro pozadí různé druhy jednobarevného textilu; jejich strukturou a barevným laděním postihuje charakter prostředí.
Ve vyprávění O kocourku Modroočkovi dosáhla Týrlová pozoruhodného souladu mezi materiálem a obsahem příběhu. Ve zpracování vlny našla Hermína Týrlová materiál odpovídající poetickému vidění světa a naivnímu komentáři malého kotěte. Ale zároveň, když si materiál zvolila, využila jeho vlastností a možností k dosažení filmových a animačních hodnot. Tvořivý přístup režisérky v použití materiálu je v tom, že vyčerpala možnosti scénáře Jindřicha Vodičky, v harmonické rovnováze s vynikajícím komentářem Karla Högra postihla v obraze emotivní a akční hodnoty literární předlohy a svou filmovou interpretací je umělecky aktualizovala. Materiál prostupuje celou tvorbou Hermíny Týrlové jako významný prvek její poetiky a podílí se na vysoké úrovni jejích špičkových děl. Přitom se umělecká zkušenost autorky neustále kondenzuje a akumuluje. Uměleckou vyzrálost Uzlu na kapesníku, Kuličky, Vlněné pohádky si neumíme představit bez tvořivých výsledků předchozích filmů, ale také bez zklamání, pochyb. Režisérka Týrlová pracuje v materiálu s básnivou fantazií a přísnou kázní a logikou. V jeho fyzikálních vlastnostech objevuje fotogeničnost, akčnost, výtvarné a emotivní hodnoty. Ale současně s filmově estetickými hodnotami uplatňuje i hodnoty výchovné. Ve vztahu k dětskému divákovi je materiál pro Týrlovou prvek inspirativní i komunikativní. Uměleckým ozvláštněním a tvořivou aktualizací materiálu kultivuje Týrlová citlivost dítěte k věcem a k materiálům, které je v každodenním životě obklopují.

ROZHOVOR S HERMÍNOU TÝRLOVOU

Tímto rozhovorem s národní umělkyní Hermínou Týrlovou se pokusíme navázat na nit jejích vzpomínek, v nichž se zamýšlí nad začátky své tvorby. Snažíme se v něm zachytit vzpomínky na genezi a realizaci dalších filmů, a současně z nadhledu umělkyně, jejím hodnotícím pohledem, postihnout vlastní tvorbu a názory na animovaný film.

Začněme obdobím pohádek, když jste už měla za sebou Ferdu Mravence, Vzpouru hraček, Ukolébavku, Nepovedeného panáčka a další filmy. Získaly nám velký úspěch, vysoké uznání, ale hlavně z nich vykrystalizoval váš osobitý, nikým nenapodobitelný styl. Proč jste tak náhle změnila námětovou oblast a zvolila si pohádky?

H. TÝRLOVÁ: Když o těch pohádkách přemýšlím dnes, mohu říci, že mi pohádky zcela neseděly. A vlastně jsem to věděla už tehdy, když jsem je začala točit. Ale po Trnkově Císařově slavíku a Bajajovi bylo u nás v animovaném filmu takové období pohádek. Tehdy mi v umělecké radě v Praze vytkli, že si „pořád hraju s citečkama" a měla bych něco ukázat. Tak jsem se do toho dala: natočila jsem Zlatovlásku. Scénář jsem napsala podle Kainarovy loutkové hry a přizpůsobila jsem si ho dětskému vnímání, jak to ostatně dělám vždycky. Potom přišla řada na výtvarníka. Ale když někdo v té době začal s pohádkou, s králem, s princeznami, tak v tom každý viděl Trnku. A Zlatovlásce to také vytýkali. Mrzelo mě to. Nechci se dotknout výtvarníka, ale musela jsem se podřídit jeho koncepci. Svou polohu jsem našla až později v Míčku Flíčkovi. Odpovídal mi svým prosťounkým rozoumkem. Zlatovláska byla pro mě psychologicky složitá a také trochu sentimentální v milostných scénách. Kainarova hra se mi líbila, ale s filmem jsem šťastná nebyla. Přinesl mi poučení, to ano, ale radost žádnou. Poučila jsem se, že se napříště nemám pouštět do věcí, které mi nesedí, a že si nejlépe poradím s tím, co si vymyslím sama. Mně nejlépe odpovídala poloha hravosti a zároveň také poloha hrdinství. Hrdinství malého človíčka, který překonává strach, třeba jako Jirka v Pohádce o drakovi. Vlastně pro možnost uplatnit ve filmu hravost jsem si

vybrala Pasáčka vepřů. Mám ráda Andersena, je pro mě kouzelný vypravěč a hlavně mě láká jeho umění oživovat předměty. Ale u Pasáčka vepřů jsem viděla jen možnost hry, tanečků a v nich jsem mohla rozehrávat svévolnost rozmarné princezny. To mi, myslím, vyšlo. Nejsem spokojena s milostnými scénami a s tím smutným koncem. O Pohádce o drakovi také mluvím nerada. Chtěla jsem si ozkusit na Markově pohádce něco nového, ale výtvarně se mi jaksi roztříštila.
Z pohádkových námětů mi byl nejbližší Míček Flíček. Je to v podstatě varianta pohádky o Budulínkovi. Jan Malík to vyhrál v knížce i na jevišti hrdinou-míčem. Je oblíbenou hračkou dětí, je blízký i fotbalovým fanouškům, takže si myslím, že se s ním čtenář i divák rychle sžívá.

V Míčku Flíčku spojujete poprvé hru oživeného předmětu s loutkou. Právě zde obdivuji antropomorfizaci míčku, která je naprosto odlišná od Sekorových ilustrací i od Malíkova jevištního provedení. V obou případech má Míček nožičky i ručičky. U vás jen tvář a pohyb, a tím vyjádří skutečně širokou škálu nálad a pocitů.

H. TÝRLOVÁ: Pokud jde o mé filmové pojetí Míčku, na tom má zásluhu Jiří Trnka. Na zasedání umělecké rady řekl, že by nebyl pro to, aby měl Míček nohy a ruce. Já jsem to uznala. Byla bych patrně také převzala tu antropomorfizaci ze Sekorových ilustrací. Ve filmu jsme přenesli všechno do pohybu, a tím to zřejmě vyhrál. Tak jako později Uzel nebo Kulička, ta měla výhodu toho skla a hezkých duhových barev. Když jsem natáčela Míček, to jsem si ještě myslela, že oživená věc musí mít spoluhráče v loutce nebo v člověku. Ale Míček byl opravdu první pokus s oživenou věcí. U filmu Zvědavé psaníčko jsem poznala, že oživený předmět může žít v reálném prostoru zcela samostatně.

Za prudký zvrat a určitý mezník ve vaší tvorbě je označován Uzel na kapesníku. Já si myslím, že Míček je již jeho předzvěstí. Uzel je mistrovské dílo, přitom v něm spojením herce se světem loutek navazujete na první období své tvorby. Ale ta návaznost není jen mechanická, Uzel přináší nové umělecké hodnoty, náročnější dramatické, výtvarné a filmové pojetí.

H. TÝRLOVÁ: Uzel na kapesníku je záležitost velice stará a sahá do samých začátků. Ale tehdy jsem si říkala: Ruce to nemá, nohy to nemá, oči taky ne, tak jak vyjádřit akci a nálady? Později jsem s ním udělala zkoušku a viděla jsem, že to jde. Tak přišla další starost — hledat pro něj příběh.
Myslím si, že filmu velmi prospěla spolupráce s Kamilem Lhotákem. Byla jsem tehdy v Praze na jeho výstavě a rozhodla jsem se, že to musí udělat on. Na umělecké radě sice měli námitky, že mi Lhoták hodí děj o dvacet let zpátky. Ale už jsem se rozhodla a neustoupila jsem. Byla to kolektivní spolupráce a velice mě při ní podpořil režisér Josef Pinkava.

J. PINKAVA: Na pracovním postupu jsme se zde dohodli všichni, a myslím, že těch dvacet let, co od realizace Uzlu uplynulo, jen potvrdilo, že ta naše rozhodnutí byla dobrá.
Vzpomínám si, jak sem tehdy Lhoták přijel. To ještě jezdil na motorce, na sajdce, ani si pořádně neoddychl, vzal tužku do ruky a povídá: „Co říkáte, paní Týrlová, já myslím, že to pískoviště by mělo být tady, kolem ty rozházené hračky a tady ta plechovka, ze které by čouhaly hadry..."
Návrhy byly dobré. Těžší už byla jejich realizace. Zde se vynořily dva problémy: jak skloubit dohromady lhotákovský exteriér s interiérem, abychom nevybočili z jeho stylu, a jak vyjádřit ten různorodý svět chlapce a uzlu se zauzleným komparsem. Bylo nutné potlačit dimenze reality tak, aby si to divák ani neuvědomil. Velké starosti nám působilo hřiště, kde kluci hrají kopanou. Kdybychom je udělali ve velkých rozměrech, byly by se nám úplně ztratily figurky, loutky. Nezbylo nám nic jiného, než postavit dekoraci hřiště v ateliéru, který má bez kulis dvanáct krát osmnáct metrů. Od branky k brance to bylo sice na dosah ruky, ale použili jsme širokých ohnisek a k vytvoření iluze prostorovosti nám pomohly dekorace okolí hřiště, tovární komíny, domy... Tímto způsobem jsme se pokoušeli sladit velkorozměrný svět s miniaturním, to jsou ty kopečky hlíny, hadice, hračky atd.

H. TÝRLOVÁ: V příběhu uzlu jsme vycházeli z toho, že uzel je v podstatě zjednodušenou figurkou, ale současně i symbolem, který někomu něco připomíná. Ta symboličnost spojuje uzel se světem, s člověkem, který toho symbolu používá. Tak si

příběh o uzlu přímo vyžadoval živého herce. Bylo by sice možné napsat historku o tom, že do uzlu svázaný kapesník si dovede hrát a je v podstatě veselý sympatický panáček. Ale pak by se vytratil moment symbolu a s tím i významový lidský podtext. Prostě to, co je v něm lidské: Neživá věc se pro mě i v mé kapse stává živou. Je to chlapcův přítel, který si sice řekne „když jde hrát kluk fotbal, proč já ne", ale nakonec ho zachrání z nepříjemné situace. To jsme chtěli do příběhu dostat, a aby byl dětem srozumitelnější, zvolili jsme si dětského herce.

J. PINKAVA: Při realizaci kombinovaného filmu je vždycky těžké najít proporce mezi hercem a loutkou. U loutkového filmu nikdo neuvažuje nad tím, jak je loutka velká. Loutky si vytvářejí vlastní svět a v něm žijí. Kdežto u kombinovaného filmu je divák zcela mimovolně srovnává s člověkem. Ať chce, nebo ne. Něco jiného je Ptuškův Nový Gulliver. Člověk v něm vlastně představuje obra. Jde o vystižení kontrastu. Ale v Uzlu je loutka partnerem člověka, mentálně na jeho úrovni. A nesprávné použití velikostí by narušilo zápletku, odvedlo by ji někam jinam. Takže realizace Uzlu byla spojena s řadou technických problémů, a ty jsme museli s paní Týrlovou vyřešit. Bez toho bychom těch uměleckých hodnot nedosáhli.

Po Uzlu na kapesníku jste společně natáčeli ještě několik kombinovaných filmů: Ztracenou panenku, Zvědavé psaníčko, Den odplaty. V každém z nich má spojení hry živého herce-dítěte v reálném prostředí s loutkou nebo přesněji s oživeným předmětem jiný význam a mění se též dramatické proporce mezi hranou částí a animovanou. Myslím, že největší prostor dostala hraná část ve Zvědavém psaníčku. Přitom mi povaha, nálady psaníčka při jeho cestě městem hodně připomínají Uzel, i když je Zvědavé psaníčko film, který přináší dítěti hodně praktických informací, poznání, a je též didaktičtější, než byl Uzel.

H. TÝRLOVÁ: Zvědavé psaníčko se od Uzlu liší již v námětu. V Uzlu šlo o symbol, o vyjádření vztahu, který je daný předem. Takže i jeho antropomorfizace vychází z něčeho, co je

dané, z toho, že je uzel schopen připomenout. Psaníčko je něco milého, je zprostředkovatelem jiného řádu. Psaní se musí dostat z jednoho místa na druhé a důležitým emocionálním faktorem je při tom to očekávání. Někdo psaní čeká. Vlastně to byl první motiv, který mě pro tento film napadl: Bylo to na letišti v Curychu, když jsme se vraceli z Palerma. Seděla jsem v letištní hale, pozorovala to hemžení lidí kolem. Bloudila jsem přitom lenivě myšlenkami a u jedné jsem se zastavila s otázkou: Jak by asi bylo citlivému dítěti, kdyby se ocitlo v cizí zemi a ztratilo spojení s domovem? Co kdyby to byl dopis, který by dítěti z nějaké příčiny nedošel? V trikovém filmu by si to mohlo zavinit psaníčko samo. Bylo by zvědavé a také toulavé, mohlo by třeba vyklouznout z poštovní schránky. . . a dítě by čekalo marně.

J. PINKAVA: Jistě, na té emoci zklamaného očekávání je film postaven. Ale současně dává dětem v zjednodušené formě poučení. Chtěli jsme ukázat to, co se za tím příjemným zprostředkováním dopisu skrývá. Člověk má radost, že mu někdo píše, ale aby ji měl, k tomu je třeba složitý proces, který málokdo zná. Ať jsme chtěli, nebo ne, museli jsme ve zjednodušené formě ukázat určité situace z tohoto procesu. A prozaičnost těchto situací potlačila poněkud poetičnost akce zvědavého, toulavého psaníčka.

Ale to, čemu vy říkáte prozaické situace, odpovídalo v té době zaměření studia. Vznikla zde řada krátkých hraných filmů s výchovnou tendencí typu Pětikoruny, Kina, Komu patří pohár, které jste realizoval vy. A režisér Hrubec ve filmu Na kolejích zase v jednoduchém příběhu dětem názorně vysvětluje všechny formy a možnosti železniční dopravy. Zvědavé psaníčko do této linie zapadá, ovšem má humornější a poutavější formu asi právě tím, že je převážně animované, a rozpětí humoru je tedy širší, diferencovanější.

J. PINKAVA: Ano, Psaníčko mělo podobné zaměření, a ten humor se nám nabízel při jeho útěku ulicí, v epizodě ve sklepě nebo na poště... A Hermína Týrlová v nich uplatnila svou animační vynalézavost, pohybovou fantazii, takže ta akce psaníčka je milá, přívětivá, rozpustilá a přitom sdělná.

H. Týrlová: Když mluvíte o animaci, tak musím říct, že psaníčko mělo omezenější možnost pohybu než uzel. To je pravda. Vždyť to je v podstatě jen lístek. Při natáčení jsem se vždycky snažila dostat alespoň růžek s nalepenou známkou do světla a do pohybu. Zábleskem známky to psaníčko vidělo i myslelo. Myslelo osvětlením známky a pohybem růžku nad ní. Pro usnadnění pohybu jsem vložila do psaníčka aluminiový plech, takže bylo pro animaci poddajnější, ale přesto s chůzí to bylo velmi těžké pro odlišnost situací a prostředí. Tam bylo nutné použít nejrůznějších způsobů animace. Abychom dosáhli přímého spojení akce psaníčka s lidmi na ulici, s autem, s cisternou, nemohli jsme animovat psaníčko normálně, to bychom museli animovat auta i lidi na ulici. Tím bychom pochopitelně narušili tu konkrétnost reálných předmětů a prostředí, to napětí mezi animovaným předmětem a reálem, které ve filmu hrají důležitou roli.
Zásluhu na vyřešení animace psaníčka má Jan Dudešek. Přímo hýřil nápady a vymýšlel si nejrozmanitější technické postupy. V některých scénách je psaníčko vedené jako maňásek, jindy použil stroje vlastní konstrukce, kterým převáděl rotační pohyb na pohyb chůze. Ale zde bylo nebezpečí. V takovém případě jsme museli opatrně odhadnout délku záběru, aby divák neobjevil mechaničnost pohybu. Tím, že se způsoby animace střídají, působí pohyb na diváka naprosto plynule, myslím, že si ty změny technik ani neuvědomuje.

J. Pinkava: Ty umíš vyhrát situace do neobyčejně subtilních hereckých poloh třeba miniaturním pohybem, zámlkou uprostřed pohybu, nehybností, a to řekne víc než velké gesto. Na tom je založena tvoje animace. Vzpomínám si, když jsme psali scénář, tak jsi přitom všechny figurky vyhrávala. Bylo to prima. Škoda, že nemůžeš animovat pořád. Ale je to v tobě, můžeš to, co umíš, předávat animátorům.

Do období vašich společných kombinovaných filmů patří ještě Ztracená panenka a Den odplaty.

H. Týrlová: No to jsou trochu slabší filmy. Neměli jsme tehdy právě žádný scénář, tak jsme s režisérem Pinkavou vybrali moderní pohádku Josefa Jirouše Ztracená panenka.

Mně se líbil citový vztah děvčátka k panence, a s oživlými hračkami také ráda pracuji. Ve Ztracené panence se Pinkavovi povedlo nenásilně skloubit dohromady reálný prostor parku s dekorací a udržet přitom náladovost večerního parku i v té kašírováné loutkové části, kdy se probouzí panenka. To budiž připsáno k dobru i kameramanovi Kolínovi.
Náš další společný film Den odplaty mají tak trochu na svědomí učitelé, chtěli, aby to bylo takové ponaučení pro nepořádné žáčky. Nápad sám byl dobrý, ale ta moralita je trochu násilná. Vlastně ani ve Ztracené panence, ani ve Dnu odplaty jsme nic nového neobjevili.

J. Pinkava: Skutečně si myslím, že Den odplaty je slabší než ty ostatní filmy. Došlo tam k některým bezradnostem, prostě nám to neselo. Neměli jsme ani dost času na propracování scénáře, a také výtvarné řešení „za každou cenu jinak" nebylo šťastné a odvedlo film do polohy, která neodpovídá ani paní Týrlové, ani mně. Možná že by bylo filmu prospělo, kdyby byl dramaturgicky dotažen. Člověk sám to vždycky v těch správných proporcích nevymyslí. Bylo by to potřebovalo asi víc autorů, takovou diskusní tvůrčí skupinu. Ale přesto si myslím, že filmy, které jsme natáčeli s paní Týrlovou na přelomu padesátých let, měly pro nás jednu velkou výhodu. V takových malých prostředcích se dalo leccos zkusit, leccos ověřit, bylo možné i opravit chyby. I když se v těch filmech nedala vyhrávat fabule, vyzkoušeli jsme si různé filmové postupy.

Po období kombinovaných filmů jste se stále intenzívněji zabývala dramatickými a filmovými možnostmi materiálu. Vlastně váš úzký vztah k materiálu a cit pro jeho oživení prochází celou vaší tvorbou. Říkala jste, že nápad oživit uzel sahá do vašich režijních začátků. Ale patří sem i dva panáčci z propleteného přadena, kteří jsou hrdiny Noční romance. Vztah k materiálové podstatě prozrazuje i způsob, jakým nenásilně antropomorfizujete předměty a oživujete je pohybem. A právě vaše filmy ze šedesátých let jsou svědectvím toho, co umíte z materiálu vytěžit z hlediska dramatického, animačního a výtvarného. V tom tvůrčím přístupu k materiálu, v objevování jeho hodnot a možností pro animovaný film máte skutečně v našem animovaném filmu prvenství.

H. TÝRLOVÁ: Můj vztah k materiálu souvisí s tím, že můj výraz je v oživování neživých věcí a předmětů. Byly to hračky, různé bezvýznamné věci. Pro ně hledám příběh. Někdy je realizace nápadu složitější, než byla moje představa, a nevytěžím z materiálu to, co jsem zpočátku chtěla. Někdy se zas v průběhu práce objevují nové a nové možnosti, a pak u něj delší dobu zůstanu.

To je případ vlněných pohádek. Zkoušela jsem, co by se dalo udělat s vláknem vlny. Jak je rozhýbat? Co z něj vytěžit pro animaci? Ale k tomu jsem potřebovala příběh. Neměla jsem ho, přesto jsem si však udělala zkoušku — scénu vichřice na poušti — potom jsem ji použila ve Vlněné pohádce. Na té scénce jsem si ozkoušela to, co jsem chtěla o materiálu vědět. Jak je vlněné vlákno pružné, jak je kypré, jak se cupuje a jak je fotogenické. Scenárista Milan Pavlík mi napsal lyrický příběh o věrném přátelství panáčka a beránka. V úvodu scénáře napsal: „Nehledejte příběh, je to báseň.“ A musím říct, že Pavlíkův scénář i výsledky prvních zkoušek s vlněným vláknem strhly nejen mě, ale i výtvarníka Kadlečka a tehdejšího animátora Jana Dudeška. S vlněným vláknem jsme natočili několik filmů až do Hvězdy betlémské.

O té vám řeknu něco víc, protože má v mé práci trochu zvláštní místo. Jsou v ní vzpomínky na tatínkovy vyřezávané betlémy, na to, jak jsem si hrála s těmi figurkami a ovečkami. Později jsem napsala básničku. Nenáboženskou. Nebyl to náboženský kult, co mě k ní přivedlo. Já jsem ten příběh o Josefovi a Marii a narození Ježíše viděla jako příběh lidí. Tak trochu jako Karel Čapek v Apokryfech ve Svaté noci. Ale na rozdíl od něho jsem chtěla tuto vánoční legendu zpřístupnit dětem. Přiklonila jsem se víc k formě pohádky. A protože pohádky dovolují kouzla, dala jsem tuto kouzelnou moc velké třpytivé hvězdě, která mění zlé lidi v dobré. Podle té básničky jsem chtěla natočit film již tehdy, když jsem začínala. Ale pro tak velký úkol jsem ještě neměla zkušenosti. Myslím, že bych na něj nebyla stačila. Tak jsem se Betléma raději vzdala a vybrala jsem si Sekorovu knížku, ve které byla i výtvarná koncepce.

Když jsem se koncem šedesátých let znovu rozhodla pro Betlém, chtěla jsem do filmu dostat jednak ten lidský příběh, ale také koledy a tu milou vánoční atmosféru, která je každé-

mu blízká. Napsala jsem z toho dva příběhy a požádala jsem Josefa Strnada, aby posoudil, který je vhodnější, a ten zpracoval do scénáře. Když potom přišel, ptám se ho: „Tak který jste si vybral?", a on povídá: „Oba!" Napsal scénář z obou příběhů. A potom jsme na něm pracovali, až se to pročistilo. Tak si představuji tvůrčí spolupráci.
A teď k tomu materiálu. Před Hvězdou betlémskou jsem natočila pět vlněných pohádek a myslela jsem si, že jsem Vánočním stromečkem skončila, že mi vlna žádné nové možnosti nedá. K vlně zpět mě přivedl skladatel Zdeněk Liška. Bavili jsem se o Hvězdě betlémské, a on mi tak samozřejmě povídá: „To budeš dělat zase z vlny, že?" Já jsem se toho chytla a líbilo se mi to, protože jsem věděla, jak budou v barvě krásně vycházet ty její pastelové barvy — růžová, bledě modrá a bílá. Tím jsme se vlastně i v materiálu odchýlili od vžité staré tradice. Původně byly betlémy vyřezávané ze dřeva, později se dělaly i z keramiky. My jsme zvolili materiál, z něhož nikdy žádný betlém nebyl — vlnu. Ve filmu se to ukázalo účinné; křehkost a pastelové barvy pohádkovost příběhu jen podpořily. Výtvarník Kadleček citlivě a vynalézavě spojil vlnu se dřevem. Oba materiály působí příjemně teple. A kromě toho zajímavě vyřešil hlavičky figurek tím, že na jejich oválných tvářích zdůraznil léta dřeva, takže jsou výrazné bez malovaných očí a úst. Člověk si v tom obličeji najde, co v něm chce hledat. Nepátrá po očích, ale objevuje v něm výraz a ušlechtilost očí. Kadleček spojil materiály v těch nejjednodušších formách a jemně procítil barvy. Ani staniol a vánoční cetky v něm nepůsobí násilně. Chtěla jsem, aby to byla glorifikovaná prostota, a Kadleček ji vystihl.
Ve Hvězdě betlémské má materiál pro vyprávění příběhu jiný význam, než měl ve vlněných pohádkách, animace je také jiná, a pak jsem byla ráda, že to není ten tradiční dřevěný betlém, Kadleček si ještě vymyslil tu rampu při spodním okraji obrazu. Je to motiv lidových betlémů z jeho kraje, ze Šumavy. Vidíte, každý jsme do něj vložili své vzpomínky.

Vlna byla skutečně vděčný materiál po mnoha stránkách, a přece jste ho opustila — já si myslím, že dokonce trochu předčasně — a hledala další: korálky, krajky, plst, a stále objevujete nové. Nezastavíte se ani před obtížností vhodného

příběhu nebo animace, i když o ní předem víte, jako je tomu v případě vašeho nejnovějšího materiálu, u vizovických pečených figurek a dekorací. Ale vraťme se ke korálkům. Proč po tvárné, teplé vlně skleněné korálky?

H. TÝRLOVÁ: Proč? Lákaly mě. Neměla jsem pro ně ani příběh. Musela jsem si ho teprve napsat a při psaní jsem stále myslela na to, jak to s těmi korálky půjde. První příběh byl velmi složitý, končil tragicky, tak jsem od něj upustila. Ale i ten druhý, o boji dvou ryb v hlubinách moře, byl dost složitý na to, aby korálky všechno vyjádřily tak, jak jsem si to představovala. Dnes si uvědomuji, že kdybych byla ve scénáři počítala s komentářem, byly by vizuální akce rybiček, žraloka a dvou různých lastur, medúzy... a jejich činnosti v moři srozumitelnější. Komentář by je byl podpořil. Výtvarně se mi film líbil, a kdybych měla příběh, byla bych s korálky pracovala dál.
Potom přišly Malovánky a Píšťalka. U Malovánek se mi líbila figurka staré, zlé zednické štětky, která nepřeje mladému páru a všechno jim kazí. Ale neměla jsem to ani dramaticky, ani výtvarně hlouběji promyšlené, a poradit se tehdy nebylo s kým. No prostě každá věc se člověku nepovede. A nejenom mně. Myslím si, že ten spěch, kterému padla za oběť také Píšťalka, souvisí úzce se způsobem práce a s výrobním charakterem gottwaldovského studia. Já mám takovou vžitou kázeň, že musím každou práci dodat včas a někdy film uspíchám. Bylo to například u Věnečku písní. Ty písničky potřebovaly větší rozehrávku a loutky výtvarně propracovat. Já vím, že to filmu chybí, ale zato byl dokončen včas.

Vzpomínám si, jak jste v Cannes objevila materiál na plstěné pohádky. Bylo to na XII. mezinárodním setkání filmů pro mládež (RIFJ), a v rámci setkání uspořádali organizátoři retrospektivu vašich filmů, která měla opravdu neobyčejný úspěch, zvláště zajímavý tím, že diváky vašich filmů byli mladí lidé kolem dvacítky. A tehdy jste na procházce městem objevila v jednom obchodě plst a na první pohled jste v ní viděla a vycítila možný materiál pro animovaný film. Z malého kapesného jste kousek koupila. Za necelé dva roky se objevil první film plstěného seriálu Toulavé telátko.

H. TÝRLOVÁ: Scénář k prvnímu filmu jsem dělala ještě se Strnadem. Všechny ostatní jsem si psala sama — námět i scénář. Já vím, že mohly být třeba rozmanitější. Mně se však pro plst zdálo být vhodné známé prostředí dvorku zabydleného domácími zvířaty, do jejichž harmonického života rušivě zasahuje nezbedný kluk. Možná že to je až příliš prosté, ale já mám ráda takové malé drobné věci, s kterými si mohu hrát, a v plstěných pohádkách jsem chtěla dětem na vzájemném vztahu zvířátek ukázat, co je dobré a co ne. Intelektuální vtipy mi nesedí. To je pro mne zase jiný svět. Já mám na zřeteli vždycky dětského diváka a musím vám říct, že ho preferuji před členem poroty.

Ještě se na chvilku vraťme k materiálům. Pro mě je na nich pozoruhodná jejich prostota, jednoduchost, to, že je vybíráte z každodenního styku dítěte s okolím, z jeho vlastní prožité zkušenosti. Uměleckým ozvláštněním materiálu, ať je to kapesník, vlněné vlákno, plst nebo různé vzorky pleteniny v Modroočkovi, podněcujete malé diváky k citlivosti a vnímavosti k materiálu, k tomu, že spolu s užitkovými hodnotami má hodnoty estetické. Důležitou roli hraje dramatické využití materiálu, technika a invence při jeho animaci. V tvůrčím pojetí vycházíte v podstatě z dětských představ, z dětské hravosti a zpětně působíte na fantazii dítěte. Velmi jste překvapila posledním materiálem — pečivem, se kterým jste natočila Uspávanku. Jak to bylo tentokrát? Předcházel materiál příběhu nebo příběh materiálu?

H. TÝRLOVÁ: Napsala jsem si kratičký příběh k Mezinárodnímu roku dítěte. Myslím si, že svou celou dosavadní prací k tomu mám určité oprávnění. Příběh je prostý a k jeho ztvárnění jsem hledala sice nový, ale stejně prostý materiál. Dřevo mě příliš nelákalo. Konečně jako výtvarný materiál bylo v animovaném filmu již mnohokrát využito. Textil? Vlna? Plst? Mám pocit, že jsem zatím jejich tvárné a filmové možnosti vyčerpala. Ale současně jsem stále myslela na to, že to prostinké vyprávění si přímo vyžaduje nejprostší výtvarný projev — a došla jsem k vizovickému pečivu. Je to krajová lidová tvorba, která nás vlastně obklopuje. Tak z vizovického pečiva jsou figurky, dekorace, mraky na obloze...

Je to materiál nepoddajný a neohebný. A tak vyvstal problém, jak ho zvládnout a uzpůsobit, jak s ním pracovat, aby neztratil nic z tradiční přirozené naivity, až mu vnutím pohyb. Protože, marná věc, loutkový film je oživení a pohyb, a já při práci vycházím z animace. Musím říct, že vyhovět oběma požadavkům nebylo snadné, a přiznávám se, že jsem se někdy dostala do situace, že jsem přemýšlela o tom, jestli by přece jen nebylo lepší, kdybych se toho nového materiálu vzdala. Mám dlouholetou praxi a těžce bych nesla, kdybych selhala. Prožívala jsem velké nejistoty. Všichni kolem mne to viděli, každý mi nějak pomáhal, snažil se přispět svou troškou do mlýna, který se už nedal zastavit. Nejdříve jsem v kresbě animovala celý film předem a mladá výtvarnice Petra Bařinková podle náčrtků vypracovala fáze jednotlivých částí tělíček a celků k zpracování v těstě a pečení.
Ale měla jsem ještě jeden problém — dětský hlas. Mohu jej použít k tomu materiálu? Nebude působit jako cizorodý prvek? Zde mi trochu pomohla Vzpoura hraček, ta scénka, kdy se panenka schovaná pod skleničkou rozpláče lidským hlasem, když na ni esesák vystřelí. Tehdy to vyšlo. Proč by se tedy nemohlo lidským hlasem projevit dítě v Uspávance?
Nu, starostí jsem měla hodně, ale získala jsem taky zkušenosti, a chci jich použít v dalším filmu.

V tom, co jste říkala o novém materiálu, dotkla jste se ještě jednoho problému, který je, myslím, pro animovaný film velmi podstatný, a to je význam lidského hlasu. Přitom je pro vaši tvorbu charakteristické, že těžiště vašeho uměleckého projevu je v animaci a v ní postihujete širokou škálu pocitů, vztahů, vlastností svých postav. Když si vybavuji vaše filmy, myslím, že pokud jste v nich používala komentář, pak měly větší význam písničky — Nepovedený panáček, Věneček písní, Kalamajka, Hvězda betlémská — než recitovaný komentář. Ten se ve vašich filmech objevuje skutečně zřídka.

H. TÝRLOVÁ: Máte sice pravdu, ale nesmíte generalizovat. Vezměte si vyprávění O kocourku Modroočkovi. Dovedete si je představit bez komentáře? Tak vidíte. A právě u tohoto seriálu jsem se přesvědčila o tom, jakou roli může sehrát ve filmu dobře napsaný a výborně přednesený komentář. Dnes

si už ani neumím ty filmy bez komentáře představit. Högrův projev dává postavám citové bohatství a vystihne intonací hlasu a rytmem takové polohy, které se nedají vyjádřit obrazem a animací. Höger je znamenitý vypravěč, je schopný charakterizovat v přesném odstínu několik figurek současně, aniž by překročil míru. On je nehraje, ale každou vypráví s hlubokým pochopením pro nuance charakteru, ale i prostředí a atmosféru. Jeho komentář vždycky zvyšoval umělecké hodnoty filmů.

V umělecké tvorbě pro děti hraje důležitou roli hrdina. K nim se především upíná pozornost malých posluchačů, čtenářů a diváků, sžívají se s nimi. V animovaném filmu tvoří převážnou část hrdinů antropomorfizovaná zvířata a děti zcela přirozeně přijímají výchovné poslání, vyplývající z jednání a prožitků zvířat v příběhu. Váš způsob antropomorfizace má několik charakteristických rysů, v nichž se projevuje osobitost vašeho pojetí. Obdivuji širokou škálu odstínů ve způsobu zlidšťování zvířat i předmětů, která vychází z jejich chování, jednání, tedy z vaší animace, ze situací a reakcí na ně. A přitom minimálně používáte jejich výtvarného zlidšťování.

H. TÝRLOVÁ: Když píšu scénář a potom když režíruji, vycházím ze základních vlastností toho zvířete, které ve filmu zpodobňuji. Pes je věrný. To ví každé dítě. Já postavím příběh na věrnosti a vymýšlím si situace, abych v nich mohla tu věrnost ukázat v různých podobách a odstínech tak, aby přinesly dětem nějaké překvapení a poučení. V těch situacích se snažím vlastnost, která mi dynamizuje děj, vyčerpat, jak daleko můžu a umím. S tím souvisí i to poučení. Pokud je podáno prostřednictvím prožitku, není násilné a nikoho nepobuřuje, ale když se nám nepodaří situace rozehrát, jako to bylo ve Dnu odplaty, pak to poučení z toho čouhá.

Říkala jste, že máte ráda malé drobné věci. Přitom je obdivuhodné, že ve světě hraček, zvířátek a oživených předmětů se v každém vašem filmu objeví hrdina, výrazný představitel odvahy, dobra, spravedlnosti, morálních hodnot, nepřesahující úroveň dětského chování. Nezáleží na tom, jestli je to hadrová panenka, štětec, psík... Dítě se s ním ztotožní, věří mu.

H. TÝRLOVÁ: Záleží na mém vztahu k hrdinovi, jak mám sama toho hrdinu ráda, jak se do něj vžiju, vmyslím. Potom skutečně nezáleží na tom, jestli to je lidská postava, oživený předmět nebo zvíře. Z mého myšlení byla Ukolébavka, Nepovedený panáček a vůbec filmy, pro které jsem si vymyslela příběh. Ale vždycky v něm chci mít hrdinu. Já hrdinu potřebuji. Snažím se však, aby můj hrdina měl vlastnosti dítěte, takže mu dítě rozumí a hrdinství je mu blízké. Na postavu hrdiny jsem nikdy nešla výtvarně. Ve výtvarném vystižení charakteru a povahy postavy byl mistrem Jiří Trnka. Já jsem vždycky něco čapla a nezáleželo mi na tom, jestli je to kapesník nebo psaníčko, mohlo to být cokoliv, a polidšťovala jsem ho jaksi zvnitřku.

S postavou hrdiny ve vašich filmech souvisí to, že v každém filmu vytváříte dramatické situace — bouře, pranice, ohrožení, honičky — nebo nebezpečnou zákeřnou postavu. Hrdina musí nejdřív překážky zdolat, musí v nich aktivně projevit určité vlastnosti, smysl pro spravedlnost, altruismus... Konec vyzní vždycky optimisticky, ale předtím musí hrdina prožít dramatickou situaci a v ní ukázat, že si to vítězství zasluhuje, že nespadlo z nebe.

H. TÝRLOVÁ: Tak skutečné drama v loutkovém filmu udělat nelze. To dovedl jedině Trnka. Řekněme u mě. Kdyby panák panáka zabil: panák padne, no a co! A navíc se vám musím přiznat, že smrt nemám ráda. Žádnou. Zato umím loutkou vyvolat určité psychické stavy, strach, napětí, úzkost, zvědavost... Pro mě je důležité udržet přitom takovou polohu a míru, aby to nevybočilo z dětské vnímavosti, aby to nevyvolávalo krutost, využít přitom jednou prostředky výtvarné, jindy animační akci v situaci, barvu, zvuk, hudbu, která na nebezpečí diváka připraví a pak je dramatizuje. Někdy je užívám všechny najednou, jako je to u Vláčku kolejáčku před vjezdem do tunelu. Příběh rozhodně nesmí plynout hladce, to by se děti nudily. Tou dramatickou situací nebo sekvencí se vždycky snažím ozřejmit to, co tomu malému človíčkovi nahnalo strach, co jej ohrožuje, v čem jsou překážky, které překonává. A aby to pochopil racionálně a emocionálně prožil, k tomu potřebuji součinnosti všech složek.

Ale vy pointujete a dramaticky rozvádíte takové situace, které jsou v námětu jen napovězeny. Konkrétně u některých písniček ve Věnečku písní, například při filmové interpretaci písniček Tluče bubeníček nebo Šla Nanynka do zelí; v nich jste situaci vystupňovala do skutečné pranice. Zde už hra loutek není ilustrací písniček, ale přechází do malého dramatu a tím písničku přesahuje.

H. TÝRLOVÁ: Máte pravdu, je to u většiny filmů, někdy aniž bych si to sama uvědomila. Ale při realizaci Věnečku písní to bylo záměrné. Požádala jsem skladatele Lišku, aby mi písničku trochu nastavil. Mně to bylo málo, že bubeníček tluče na buben. Chtěla jsem malým divákům říct, proč na ten buben tluče. Zdeněk Liška motiv písničky rozvinul a já jsem mohla udělat malou válčičku a také dramatičtěji uplatnit motiv holčiček, které zabránily, aby se válčilo. Skutečně vyhrocuji děj do malého dramatu, ale vždycky končím šťastnou pohodou.

V souvislosti s některými filmy jste se zmínila o tom, že jedním z tvůrčích problémů jejich realizace byla spolupráce s výtvarníkem. Zatím jsme podrobněji mluvili o Kamilu Lhotákovi, se kterým byla vaše spolupráce perfektní. Našli jste společný cíl. Ale co další?

H. TÝRLOVÁ: S výtvarníky jsme měli v Gottwaldově vždycky trochu těžší situaci, než mají v Praze. Jak jsem už několikrát řekla, nejsem výtvarnicí, takže jsem na spolupráci s výtvarníkem přímo odkázána. Trnka měl výtvarného ducha, byl nedostižný kumštýř. Já jsem to měla po téhle stránce vždycky těžké. A tak se někdy i stalo, že přišlo na svět něco, co jsem sama nechtěla, a mnohdy to bylo proto, že jsem ani neměla čas na vyzkoušení výtvarných návrhů. Pro mne byla ideální spolupráce s Ludvíkem Kadlečkem hlavně u vlněných pohádek. Kadleček už dobře znal moje možnosti a můj styl vyprávění, a navíc má cit pro materiál. Sám velmi dobře pracuje s různými druhy materiálů. Takže s Kadlečkem bylo to naše dohadování skutečně harmonické. Myslím, že velmi záleží na tom, jak hluboce je výtvarník na filmu zainteresován, jak je zasvěcen do všech fází jeho realizace. Prostě jak se s filmem sžije. Nestačí, když mi přinese několik návrhů. Na první po-

hled je to třeba pěkné, ale nevyjde to: barvy se mohou slít, nebo kresba je příliš jemná a v materiálu to nevyjde. Když výtvarník důkladně zná technologii animovaného filmu, tak se to zpravidla nestane, protože odhadne, co bude ve filmu účinné a co ne. Znalost specifičnosti animovaného filmu platí i pro velmi dobrého výtvarníka.
Představte si, že bych se rozhodla natočit Broučky. Pro ně mi přece nemůže stačit, když mi výtvarník nakreslí na několika listech základní výtvarné pojetí, a pak si s ním dělejte, co chcete. U vlněných pohádek, kde byla zdrojem působivosti jednoduchost panáčků a jejich pohybu, kde byla výtvarnost filmu dána do značné míry základním materiálem, tam se animátor i režisér spokojili třeba jen s deseti základními kresbami. Ale v případě Broučků to rozhodně nestačí. Tam musí výtvarník propracovat každý detail ve vztahu k celé scéně. Je tam důležitá atmosféra a její nuance. To je dáno látkou, polohou akce a prostředím. Jednotlivé figurky mohou být roztomilé, ale pro mě je to málo. Broučci jsou křehcí, nesmírně něžní. Ráda bych je dělala, ale jednou jim vtiskl výstižnou podobu Jiří Trnka ve svých ilustracích a po něm to bude pro každého výtvarníka těžké.
Pro realizaci některých filmů jsem si chtěla vzít výtvarníka z Prahy. Ale ten měl zpravidla na nás málo času. Mě to pak znervózňovalo, nestačila jsem si návrhy dost prozkoušet, promyslet v akci. Potom dojde k takovému případu, jako byla Kalamajka. Loutky jsou hezké, stylově odpovídají poloze lidových písniček, ale co to dalo Dudeškovi koumání, než pro ně našel odpovídající pohyb! Jindy se třeba výtvarník snaží přizpůsobit prostotě námětu a materiálu, ale jeho styl je vyhraněný a osobitý, že tu prostotu nepodpoří, naopak se s ní dostane do rozporu. S Lhotákem se nám to kdysi podařilo, o tom jsme už mluvili.

Specifickým rysem vaší tvorby je umění animace, která v některých filmech markantně převyšuje ostatní umělecké složky jak vynalézavostí a vysokou kulturou pohybu, tak jeho sdělností a schopností vyjádřit různé emocionální stavy a pocity jednajících objektů, ať jde o postavičku, oživený materiál, zvíře, předmět. Přitom v Klubíčku vzpomínek říkáte, že od Kuličky jste už přestala animovat.

H. TÝRLOVÁ: Dokud jsem si animovala sama, bylo to snadné. Při psaní scénáře jsem si to, jak říká Joska Pinkava, všechno sama vyhrála, viděla jsem, jak se bude loutka projevovat. Animátorka se podřizovala režisérce, i když mne při animaci napadaly další věci, uskutečnila jsem je jen tehdy, když prospěly celku. A tuto zásadu vlastně dodržuji i teď: když má animátor nápad, který podpoří myšlenku, tak se mu pokloním, ale když by ji měl odvést jinam, protestuji. Jeho nápad může být originální, ale co dělat, když by mi to odvedlo postavičku jinam.

Člověk musí být s tou prací srostlý. Když jsem animovala, stále jsem na to myslela. Jak se říká, večer jsem s tou myšlenkou šla spát, ráno vstávala. Třeba na procházce mě napadlo — což to udělat takhle? To je marné. I když je to docela malá hříčka, musí se důkladně promyslet. V té drobnosti se může totiž nejsnadněji zabřednout! Animace pro mě byla nejvnitřnějším projevem. Z animační práce jsem měla vždycky zvláštní vnitřní uspokojení.

A poněvadž si animační práce vysoce cením, snažím se animátorovi alespoň slovem nebo kresbou naznačit, co a jak by mohl dělat. Animátor to pak musí dotvořit vlastní fantazií a smyslem pro sdělnost pohybu. Představte si třeba, že má animovat chůzi. Já říkám animátorům, že panáček může jít od dveří k oknu: může jít po dvou nebo po čtyřech nebo skákat po jedné nebo se válet, podle toho, jak to předpisuje scénář. Při animaci je však důležité vyhmátnout, co má ta chůze vyjádřit, představit si ten způsob chůze. Je radostná? Bojí se? Má náladu? Nemá náladu? Chystá se na někoho? No to jsou všechno věci animátora. V hraném filmu je mnoho myšlenek a pocitů vyjádřeno v dialogu herců a samozřejmě ještě dalšími postupy. V animovaném filmu je pro mě nejdůležitějším prostředkem pohyb. Na animátorovi záleží, aby všechno vyjádřil pohybem. Jak jde žížala? Jak psík? Kočka? Jak do uzlu svázaný kapesník? Tak jak asi jde? Při animaci musí člověk dobře znát nálady, povahu předmětu. Například v Uzlu na kapesníku mi při natáčení ani tak nešlo o hrdinu jako o kompars. Říkala jsem si: budou se mi motat kolem kapesníku a teď se to slije a bude z toho hromada hadrů na vyprání. Zde bylo nutné rozlišit od sebe jednotlivé typy, odpíchnout je, ukázat jejich povahu, jaký kdo je: to jsou

tetky, celkem dobrosrdečné, tam zase drbny a tohle, to je takový Ku-klux-klan, ti jdou na něj a mají něco za lubem. A ten uzel se od nich liší. Původně jsem chtěla, aby byl kapesník puntíkový, svázaný do uzlu tak, že by mu jeden puntík pomohl k výrazu tím, že by představoval oko. Potom jsem od toho upustila a všechno jsem dala do pohybu. Ovšem s rizikem. Že v tom nebezpečí bylo, to si musí uvědomit každý, kdo trochu tu animaci cítí. Prostě je to těžké, když má každý z chumlu hadrů někoho zobrazovat.

Jak konkrétně vypadá vaše spolupráce s animátory?

H. Týrlová: Když jsem začala pracovat s animátory, nebylo pro mě snadné vyjádřit slovy to, co jsem si představovala a cítila přímo v pohybu. Řekla jsem třeba: kulička se úzkostlivě ohlédne, a v pohledu animátora jsem viděla pochybnost. Jak si to představuje? No ovšem. Ohlédnutí kuličky nelze naznačit ani slovy, ani nakreslit, to lze jen vytušit. Spolehla jsem se na animátora, a dopadlo to dobře. V jiných případech se snažím svou představu kreslit. Nakreslím spoustu obrázků, jak se figurka kouká, když se stane tohle, co udělá, jak se prohne, skloní, otočí hlavu... Snažím se v té kresbě zachytit to, co bych udělala já, aniž bych tím chtěla omezovat animátorovu fantazii.
Často říkám, že od animace není daleko k režii. Animace je herecký projev loutky pod vedením režiséra. Dobrý animátor je oporou režiséra a svou nápaditostí může často překvapit, když si zaimprovizuje, aniž by okamžitým nápadem narušil sled příběhu.

V průběhu našeho rozhovoru jste se zmínila o tom, že v některých filmech by bylo třeba větší rozehrávky pro určitý motiv. Myslím, že v takovém případě by měl autorovi pomoct dramaturg. Jaká je u vás spolupráce s dramaturgem? Konkrétně: napíšete scénář...

H. Týrlová: ... a zajdu za Joskou Pinkavou, i když u nás není ve funkci dramaturga, a s ním se radím, pokud má čas. Pokud chcete vědět můj názor na dramaturgii, tedy si myslím, že by měla být oporou pro autora.

Dřív měla realizace filmu charakter kolektivní spolupráce. Když jsme natáčeli Nepovedeného panáčka, každý, kdo na filmu pracoval, do něj něco přinesl. Jsou látky, které se rodily velice pomalu. Například Uzel na kapesníku. Několik let pozvolna zrál, v konečné fázi před realizací na něm pracoval tvůrčí kolektiv, který o ztvárnění námětu stále diskutoval. Když někdo přišel s nápadem, ostatní se o něm rozhovořili, každý k němu něco přidal, a tak krystalizoval pozvolna do konečné podoby. Ten skutečně nepotřeboval žádnou dramaturgii. Ale je to do jisté míry výjimečný případ. Vlastně to bylo ještě i u vlněných pohádek. Tam byl dost omezený okruh spolupracovníků a ani ti nenechali režiséra osamoceného.
Dnes jsou autoři v našem oboru tak trochu osiřelí pracovníci. Animovaný film spadá do naší společné dramaturgie a dramaturg na něj nemá někdy dost času. Podle mého názoru by dramaturg animovaného filmu měl dobře znát celý jeho realizační postup a specifičnost, mít o něj zájem, to znamená vědět, co se točí v Praze a v Bratislavě, znát situaci ve světové animované tvorbě. Muselo by to být jeho preferované povolání. Myslím také, že by dramaturg měl sledovat film během realizace, vidět zkoušky, určité úseky v průběhu natáčení, kdy může ještě zasáhnout, říct, kde by se to dalo trochu prostříhat, poněvadž někdy může u režiséra nebo u animátora vzniknout jistý pocit vlastnictví. Některá sekvence mu dala velkou práci nebo scéna se těžko animovala a teď se s tím nerad loučí. Samo o sobě je to pěkné, ale zpomaluje to rytmus celku, brzdí jej. A právě zde by mohla pomoci dramaturgova rada, jeho zásah.
Podívejte se, když něco napíšu, mluvím o tom s deseti lidmi, abych si ověřila, jak to na ně působí. Nebo mám nějaký nápad, gag, a tím, že znám jeho pointu, už přestávám být soudná. A zde by měl zasáhnout dramaturg. Diskuse je to, co potřebujeme, a na ni kladu velký důraz. V diskusi nápad jednoho provokuje druhého, a v té vzájemné provokaci začínají jiskřit myšlenky. V takové spolupráci se nejen nové nápady rodí, ale hlavně z několika profesionálních hledisek rozvíjejí. Inspirativními impulsy přispívá výtvarník, animátor, hudebník... Režisér Pinkava vždycky říká, že tři lidi pohromadě nepřemýšlejí třikrát tak rychle, ale desetkrát. Já s tím souhla-

sím. Je to princip tvůrčí dílny, ale ta se dnes vytrácí a mizí. Zřejmě z nedostatku času a ze spěchu. Ale já v tom vidím jisté ochuzení tvorby.

Až dosud jsme se ohlíželi do vzdálenější a nedaleké minulosti vaší tvorby. Ale v odpovědích jste se několikrát zmínila o nových materiálech a nových námětech, které chcete uskutečnit. Jaký je váš názor na budoucnost animovaného filmu?

H. TÝRLOVÁ: Věřím v budoucnost animovaného filmu. Jinak bych neměla další a další plány. Budoucnost je v nových nápadech, kterými se dá nově a působivěji vyjádřit myšlenka. A v této oblasti jsou pro animovaný film stále nevyčerpatelné zdroje možností. Aspoň tak to cítím. Pro můj způsob práce. Moje práce je obrácena k dětem a je přirozenou náplní mého života. Ale to neznamená, že bych si ji zjednodušovala. Nároky na film pro děti stoupají. Děti jsou samostatnější, rychleji myslí. To si ověřuji, když si s nimi povídám o filmu. Jejich pozornost mohu upoutat jen tehdy, když je něčím překvapím. Svou perspektivu vidím v práci pro ně. Mladá generace autorů má k animovanému filmu nový přístup. Mnohé si ještě se mnou ověřovali společně a ještě dnes ověřujeme. Ráda jsem předávala zkušenosti, mnohdy zcela nevědomky. Nikdy jsem nepožadovala, aby šel někdo v mých šlépějích. Už proto ne, že vnímám svět očima dětí, a to je vlastnost, která se nedá přenést na druhého. Měla jsem radost z jejich prvních filmů, mám radost z jejich úspěchů. Zkrátka věřím, že půjdou dál.

Červenec 1979

FILMOGRAFIE

1942 FERDA MRAVENEC
Loutkový černobílý krátký film
Námět: Ondřej Sekora, Jiří Kolaja
Scénář: Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová, Vladimír Zástěra
Výtvarník: Stanislav Mikuláštík
Kamera: Pavel Hrdlička
Hudba: Miloslav Ponc

1946 VZPOURA HRAČEK
Kombinovaný černobílý krátký film
Námět: Elmar Klos, Bořivoj Zeman, Ludvík Toman
Scénář: Emanuel Kaněra, Hermína Týrlová
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: František Sádek
Výtvarná spolupráce: Rudolf Prokop
Kamera: Bedřich Jurda, Antonín Horák
Hudba: Julius Kalaš
Ceny:
/1947/ Mezinárodní filmový festival v Benátkách
Cena za nejlepší film pro děti
/1947/ Mezinárodní filmový festival v Bruselu
Cena za nejlepší loutkový film

1947 CO JIM SCHÁZÍ
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Námět a režie: Hermína Týrlová
Kamera: Bedřich Jurda
Hudba: Zdeněk Liška

1947 UKOLÉBAVKA
Kombinovaný černobílý krátký film
Námět a režie: Hermína Týrlová
Výtvarná spolupráce: Rudolf Prokop
Kamera: Bedřich Jurda, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1948/ Mezinárodní filmové bienále v Benátkách
Zlatá medaile v kategorii dětských filmů

1948 KARAMBOL
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Scénář a režie: Hermína Týrlová, Emanuel Kaněra
Kamera: Bedřich Jurda, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška

1949 NOČNÍ ROMANCE
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Námět: Bohumil Brejcha
Režie: Hermína Týrlová
Kamera: Antonín Horák, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška

1950 NEPOVEDENÝ PANÁČEK
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Ludvík Toman
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: K. M. Walló
Kamera: Josef Bůžek
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
/1951/ Mezinárodní filmový festival
v Karlových Varech
Cena za nejlepší loutkový film
/1952/ Státní cena II. stupně Hermíně Týrlové
/1952/ Mezinárodní filmový festival v Edinburghu
Čestné uznání

1952 DEVĚT KUŘÁTEK
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kožíšek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarnice: Růžena Magniová
Kamera: Zdeněk Hrubec
Verše Františka Hrubína recituje Antonie Hegerlíková
Hudba: Zdeněk Liška

1953 POHÁDKA O DRAKOVI
Loutkový barevný krátký film
Námět: Jiří Marek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Růžena Magniová a Rostislav Magni
Kamera: Míla Bráníková
Komentář Hermíny Týrlové mluví František Filipovský
Hudba: Zdeněk Liška

1955 ZLATOVLÁSKA
Loutkový barevný celovečerní film
Námět a scénář: Josef Kainar (podle Karla Jaromíra Erbena)
Režie: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Míla Bráníková
Komentář mluví Václav Voska
Hudba: Zdeněk Liška

Cena:
/1957/ Mezinárodní festival dětských filmů ve Varšavě
jedna ze čtyř hlavních cen

1955 VĚNEČEK PÍSNÍ
Loutkový barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová a Jan Dudešek
Výtvarníci: Jan Čapoun, Alena Macků
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Liška

1956 MÍČEK FLÍČEK
Loutkový barevný krátký film
Námět: Jan Malík
Scénář: Milan Pavlík
Režie: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Liška

1957 KALAMAJKA
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Zdeněk Miler
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Jonák

1958 PASÁČEK VEPŘŮ
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hans Christian Andersen
Scénář: Jiří Cirkl, Jana Šnejdárková, Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Míla Bráníková, Jiří Kolín
Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška

1958 UZEL NA KAPESNÍKU
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Josef Pinkava,
Miloš Komínek
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: Josef Pinkava
Výtvarníci: Kamil Lhoták, Ludvík Kadleček,
Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

Ceny:
/1959/ Mezinárodní filmový festival v Mar del Plata
Cena za nejlepší krátký film
/1960/ Mezinárodní filmový festival v Locarnu
Velká cena Zlatá plachta za nejlepší krátký film
/1960/ Mezinárodní setkání filmů pro mládež v Cannes
Čestné uznání

1959 VLÁČEK KOLEJÁČEK
Loutkový barevný krátký film
Námět: František Čečetka
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Komentář Františka Hrubína mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
/1960/ Přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech
Čestné uznání tvůrčímu kolektivu
/1960/ Mezinárodní setkání filmů pro mládež v Cannes
Čestné uznání

1959 ZTRACENÁ PANENKA
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Josef Jirouš, Hermína Týrlová,
Josef Pinkava
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: Josef Pinkava
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák, Jiří Kolín
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1960/ Přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech
Čestné uznání tvůrčímu kolektivu

1960 DEN ODPLATY
Kombinovaný barevný loutkový film
Námět: Hermína Týrlová
Scénář a režie: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

1961 ZVĚDAVÉ PSANÍČKO
Kombinovaný barevný krátký film
Námět, scénář, režie: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák Hudba: Zdeněk Liška

1962 DVĚ KLUBÍČKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová, Milan Šimek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Václav Dobrovolný, Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: František Belfín

1963 KULIČKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová
Scénář: Hermína Týrlová, Milan Šimek
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Václav Dobrovolný, Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Evžen Illín
Cena:
/1963/ Celostátní přehlídka filmů
pro děti a mládež v Gottwaldově
Čestné uznání

1964 VLNĚNÁ POHÁDKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Milan Pavlík
Scénář: Milan Pavlík, Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
/1964/ Mezinárodní festival filmů
pro děti a mládež v Benátkách
Druhá cena Bronzová medaile
v kategorii filmů pro mládež
/1965/ Přehlídka dokumentárního
a experimentálního filmu v Montevideu
Čestné uznání v kategorii dětských filmů

1965 MODRÁ ZÁSTĚRKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Václav Čtvrtek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Jan Dudešek
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

1966 CHLAPEČEK NEBO HOLČIČKA?
Loutkový barevný krátký film

Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
/1967/ Dny krátkého filmu v Karlových Varech
Čestné uznání v kategorii animovaných filmů
/1967/ Mezinárodní filmový festival pro děti v Teheráně
Zvláštní cena mezinárodní poroty

1966 SNĚHULÁK
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Ludvík Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
/1966/ Mezinárodní festival filmů
pro děti a mládež v Benátkách
Hlavní cena Lev sv. Marka v kategorii filmů
pro nejmenší děti

Celostátní přehlídka filmů
pro děti a mládež v Gottwaldově
Cena čs. střediska pro děti a mládež

Mezinárodní přehlídka krátkých filmů
v La Felgueře
Stříbrná plaketa

Mezinárodní festival animovaných filmů v Mamaii
Zvláštní prémie — Stříbrný pelikán za animaci filmu
Sněhulák
Mezinárodní kongres UNIATEC v Praze
Čestná cena v soutěži UNIATEC

1967 PSÍ NEBE
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Štěpán Koníček

1968 KORÁLKOVÁ POHÁDKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová, Milan Pavlík
Scénář: Milan Pavlík

Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Jiří Malásek, Jiří Bažant

1968 VÁNOČNÍ STROMEČEK
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Evžen Illín
Cena:
/1968/ Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež v Benátkách
Cena poroty CIDALC

1969 HVĚZDA BETLÉMSKÁ
Loutkový barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Josef Strnad
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Svatopluk Havelka
Ceny:
/1970/ Mezinárodní filmový festival v San Sebastianu
Zlatá mušle
VII. ARSFILM Kroměříž
Čestné uznání poroty Múza Terpsychoré

1970 MALOVÁNKY
Loutkový barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Josef Strnad
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Milan Šebesta
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Pavel Blatný

1971 PÍŠŤALKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová
Scénář: Hermína Týrlová, Josef Strnad
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Svatopluk Havelka

1971 TOULAVÉ TELÁTKO
Loutkový barevný krátký film

Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Jaroslav Celba

1972 UKRADENÉ DÍTĚ
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1972 OBÁVANÁ KAČENA
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Zdeněk Seydl
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1972 KLUK DOSTÁVÁ FILIPA
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1972 PEJSKŮV SEN
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1972 JAK PEJSEK VYČMUCHAL DAREBÁKA
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1973 VÁNOCE U ZVÍŘÁTEK
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1973 KLUKOVY KLUKOVINY
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1973 RŮŽOVÉ BRÝLE
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1974 OSLÍK UŠATEC
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Zdeněk Seydl, Antonín Horák, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Miloš Vacek

1974 JÁ A MŮJ DVOJNOŽEC
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kolář
Scénář a komentář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Milan Šebesta, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška

1974 JÁ A BĚLOVOUS ZRZUNDA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kolář
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Milan Šebesta, Marie Smržová
Kamera: Antonín Horák
Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška

1975 JÁ A FOUSEK
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kolář
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Milan Šebesta
Kamera: Antonín Horák

Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1976/ Festival filmů pro děti v Gottwaldově
Čestné uznání

1975 JÁ A BLEDĚMODRÁ
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kolář
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Milan Šebesta
Kamera: Antonín Horák
Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1975/ Festival filmů pro děti v Gottwaldově
Cena Jiřího Trnky seriálu O kocourku Modroočkovi

1976 JÁ A KIKI
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kolář
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Milan Šebesta
Kamera: Antonín Horák
Komentář mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1976/ Mezinárodní festival filmů pro děti v Gijónu
Cena CIFEJ

1977 PŘÍHODY FERDY MRAVENCE
Loutkový barevný krátký film
Námět: Ondřej Sekora
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

1977 FERDA V CIZÍCH SLUŽBÁCH
Loutkový barevný krátký film
Námět: Ondřej Sekora
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Ondřej Sekora, Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák

Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1977/ Festival filmů pro děti v Gottwaldově
Čestné uznání novinářů akreditovaných
na festivalu

1977 FERDA V MRAVENIŠTI
Loutkový barevný krátký film
Námět: Ondřej Sekora
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Ondřej Sekora, Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
/1978/ Festival filmů pro děti v Gottwaldově
Čestné uznání

1978 PŘÍHODY BROUKA PYTLÍKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Ondřej Sekora
Scénář: Jindřich Vodička
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Komentář mluví František Filipovský
Hudba: Zdeněk Liška

1979 JAK SI JAKUB NAPOSLED VYSTŘELIL
Loutkový barevný krátký film
Scénář: Jiří Jilík, Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Ludvík Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Petr Ulrych

1979 USPÁVANKA
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarnice: Petra Bařinková
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Petr Ulrych

1980 ŽERTÍKEM S ČERTÍKEM
Loutkový barevný krátký film
Námět, scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarnice: Petra Bařinková
Kamera: Antonín Horák Hudba: Petr Ulrych

REJSTŘÍK JMENNÝ

REJSTŘÍK FILMŮ A LITERÁRNÍCH PŘEDLOH

Marie Benešová

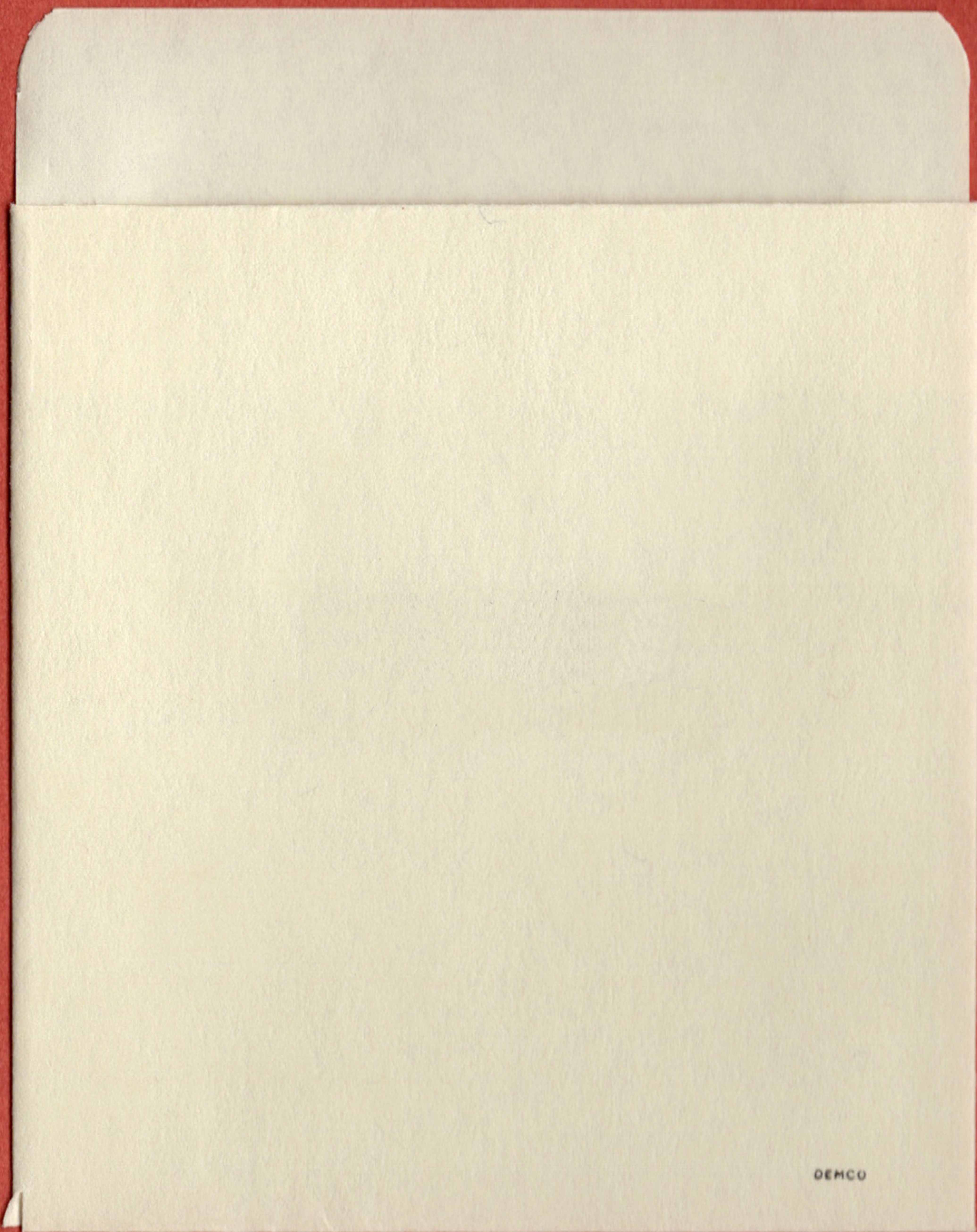
Hermína Týrlová

Úvod napsal Elmar Klos. Filmografii a rejstříky sestavila autorka. Obálka a grafická úprava Milan Kopřiva. Fotografie z autorčina archívu. Odpovědná redaktorka Jana Šamonilová. Technický redaktor Václav Jedlička.

Vydal Československý filmový ústav,
Praha 1982.

AA 10,55, VA 11,11
Náklad 3000 výtisků.
Tematická skupina 09/19.
MK ČSR 59-084-80
Cena 24 Kčs




DEMCO